



Ovidiu  
Drimba

# ISTORIA CULTURII ȘI CIVILIZAȚIEI







## **Din sumar:**

### **• Cultura Renașterii**

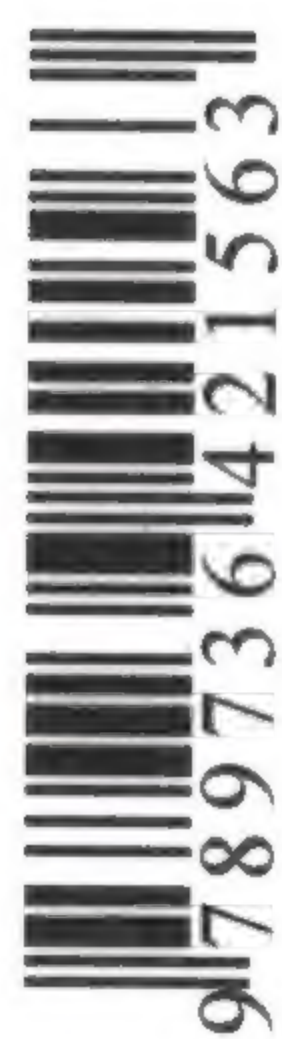
Arta Renașterii în Țările de Jos

Arta Renașterii în Germania

Arta Renașterii în Spania

Arta Renașterii în Franța

Arta Renașterii în Anglia





## NOUTĂȚI EDITORIALE

- *Cristiana Arangelovici, Îndreptar ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române*, Cf. DOOM, ed. a II-a, 2005, 464 p.
- *B. P. Hasdeu, Sic cogito*, legat, cartonat, 17x24 cm, 272 p.
- *Pr. G. D. Gologan, Spiritismul și minunile Mântuitorului*, 336 p.
- *Helmuth Uhlig, Dumul mătășii*, 288 p.
- *I. Oprișan, Opera literară a lui B. P. Hasdeu*, 544 p.
- *Yves Roman, Împărați și senatori*, 496 p.
- *Dan Oltean, Burebista și Sarmizegetusa*, 336 p.
- *Jules Michelet, Franța sub Napoleon*, 272 p.
- *Margareta Miller-Verghy, Vechi motive decorative românești*, 22x29,5 cm, legat, cartonat, text român/francez, ilustrații color, 336 p.
- *Paul Ștefănescu, Buruiana Diavolului*, 384 p.
- *A. M. Marienescu, Cultul păgân și creștin*, 416 p.
- *N. Iorga, Sate și preoți din Ardeal*, 256 p.
- *Jenica Tabacu, Amurgul Demiurgului. Ultimii ani de viață ai lui B. P. Hasdeu*, 240 p.
- *Madeleine Lazard, Eva în oglindă. Viața femeii în Renaștere*, 416 p.
- *G. Popa-Lisseanu, Dacia în autorii clasici*, 416 p.
- *Teodor T. Burada, Datinile poporului român la înmormântări*, 208 p.
- *Tony Brill, Tipologia legendei populare românești, I-II*, 656+576 p.
- *A. Schullerus, Tipologia basmelor românești și a variantelor lor*, 176 p.
- *Iordan Datcu, Dicționarul etnologilor români*, 976 p.
- *I. Oprișan, La hotarul dintre lumi. Studii de etnologie românească*, 560 p.
- *I. Oprișan, Carlatide literare. Studii de istorie a literaturii române*, 688 p.
- *D. Nimigeanu, Însemnările unui țăran deportat din Bucovina*, 176 p.
- *Corpusul receptării critice a operei lui M. Eminescu. Sec. XX, vol. I, II-V, VI-IX, X-XI; XII-XIII*, 352+416+400+448+448+384+400+368+400+ 384+352+416+496 p.
- *Liviu Grăsoiu, Emil Giurgiuca, sub povara vremurilor*, 160 p.
- *B. P. Hasdeu, Omul de Flori. Basme și legende populare românești*, 400 p.
- *Iuliu Dragomirescu, Ideile și faptele lui B. P. Hasdeu*, 240 p.
- *Simeon Florea Marian, Nașterea, Nunta, Înmormântarea la români*, 4 vol, 320+320+ +336+432 p. (ediție de lux)
- *Gala Galaction, Jurnal. 1947-1953. Pagini inedite cenzurate*, 272 p.
- *Iulia Hasdeu, Cugetări*, 160 p.
- *Dr. Rodica Perciun, Tratatamentul diabetului zaharat. Ghid practic*, 192 p.
- *Ovidiu Drimba, Studii și eseuri de literatură universală*, 464 p.
- *I. Oprișan, Opera lui Mihail Sadoveanu*, 448 p.
- *Tudor Pamfile, Sărbătorile la români*, 432 p.
- *Tudor Pamfile, Mitologia poporului român, I, II*, 408+408 p.
- *Gh. F. Cîușianu, Superstițiile poporului român*, 336 p.
- *I. Oprișan, Basme fantastice românești, V-VII, VIII-IX*, 384+368+368+352+320 p. (există și vol. I-IV, 352+400+368+448 p.)

## ÎN CURS DE APARIȚIE

- *B. P. Hasdeu, Pierit-au dacii? Elemente dacice în limba și cultura română*, 368 p.

OVIDIU DRIMBA

## ISTORIA CULTURII ȘI CIVILIZAȚIEI

XIII



Coperta de I. OPRIȘAN

Coperta I: – El Greco: „Sf. Martin și săracul“. – Muz. Prado. Madrid.  
– Hieronymus Bosch: „Fiul risipitor“. – Muz. Boymans, Rotterdam.

Coperta IV: – Tițian: „Venus din Urbino“. – Muz. Uffizi, Florența.

Editura SAECULUM I.O.  
ISBN 973-9211-70-4  
ISBN 978-973-642-156-3

© Toate drepturile sunt rezervate Editurii SAECULUM I.O.

**Lucrarea a apărut cu sprijinul  
Autorității Naționale pentru Cercetarea Științifică.**

**OVIDIU DRIMBA**

# **ISTORIA CULTURII ȘI CIVILIZAȚIEI XIII**

**Primă apariție**



Editura SAECULUM I.O.

București, 2008



Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României  
**DRIMBA, OVIDIU**

Istoria culturii și civilizației/ Ovidiu Drimba.-Ed.  
definitivă. - București: Saeculum I.O.; Vestala, 2001- (FED)

Vol.

ISBN 973-9211-70-4

Vol.13.-2008. -Bibliogr.- Index . - ISBN 978-973-642-156-3

008(100)(091)

904(100)(091)

# ARTA RENĂȘTERII ÎN ȚĂRILE DE JOS

B-dul Tudor Vladimirescu, nr. 31,  
sector 5, București, ROMÂNIA



**fedprint**  
tipografie

Tel.: 411.00.55; 411.47.76 fed@promo.ro



Vorbind de pictura, de arta flamandă în general, avem în vedere regiunea cuprinsă între hotarele politice actuale ale Belgiei și Olandei (la care se adaugă ducatul Luxemburg și, din nord-vestul Franței, ducatul Burgundiei); regiune care până la sfârșitul secolului al XVI-lea, purta denumirea „Țările de Jos”<sup>1</sup>. Întregul teritoriu al Țărilor de Jos, unificat progresiv de ducii de Burgundia, din 1477 ajung sub stăpânirea Habsburgilor (prin căsătoria Mariei de Burgundia cu Maximilian de Austria), iar din 1555, a ramurii spaniole habsburgice; până la răscola din 1580, care duce la eliberarea regiunilor din nord și constituirea Republicii Independente a Provinciilor Unite (numită, din 1609, Olanda, – în flamandă: Nederland).

În urma îndelungatelor conflicte feudale și religioase s-au creat unele deosebiri accentuate de structură; statele din nord – în esență, actualul regat al Olandei – au devenit o comunitate protestantă autonomă; pe când provinciile din sud (zona Belgiei de azi) au rămas catolice și sub stăpânire habsburgică. Statele din nord – ale căror orașe au cunoscut, încă din secolele XII și XIII, o situație economică deosebit de prosperă datorită dezvoltării industriei lânii și a comerțului internațional, – au păstrat un caracter mai sever, mai rural, o moralitate rigidă și intransigentă, asemenea celor germane, de care erau mai mult atașate și prin cultură. Regiunile din sud, deschise influenței franceze și burgunde, au devenit foarte curând centre de difuzare

---

<sup>1</sup> Denumire care indică azi statul oficial numit „Regatul Olandei” (în flamandă: *Nederland* – „Țara de Jos”; în opoziție cu „Țara de Sus” (*Hochland*), nume dat imperiului german. Până în 1580, Belgia și Olanda se numeau, complexiv *Țările de Jos*, și teritoriile lor făceau parte din Imperiul Austro-Spaniol al Habsburgilor.





Maestrul din Flémale: „Bunavestire“.

ale unei culturi de curte, franco-burgunde. „În veacul al XV-lea Țările de Jos constituau, în mare măsură, o entitate cu o cultură uniformă; iar esența germanică – îmbinată, e drept, cu elemente latine provenite din Franța și Burgundia – era prezentă în întreaga țară“ (56)<sup>1</sup>.

\*

Această situație a favorizat dezvoltarea și înflorirea în proporții și într-un ritm foarte dinamic a artei Renașterii în toate domeniile.

Pe lângă fastuoasa viață a curții, și burghezia foarte bogată

<sup>1</sup> „În Țările de Jos, cea mai timpurie și inechivocă separare de trecutul imediat a avut loc în pictură și în muzică. Sculptura avusese un fel de avans prenatal asupra picturii, dar situația s-a răsturnat odată cu nașterea picturii lui Van Eyck și Van der Weiden. În dezvoltarea arhitecturii – tot gotic-târzie înainte ca și după anii, de altminteri cruciali 1420–1425, – arhitectura a rămas în esență nealterată, până ce, asemenea tuturor celorlalte arte, a fost deviată de impactul Renașterii transalpine“ (139).



Joost van Gent: „Comuniunea apostolilor“.

constituia marea categorie de comitenți ai producției artistice. În câmpul picturii religioase abundă în biserici și figurile donatorilor, – din pietate, dar mai ales din vanitatea de a fi în felul acesta imortalizați.

Încă din secolul al XIV-lea s-au afirmat numeroase personalități – ca frații Limbourg, Claus Sluter, Broederlam, ș.a. – care au activat și în Franța și Burgundia, contribuind la rafinată și cosmopolita înflorire a „goticului internațional“. Or, „tocmai începuturile acestei mișcări artistice atât de vitale stau la originile gustului tipic flamand pentru detaliile finisate cu o precizie lucidă: căutarea realului în cel mai profund adevăr al său îi îmboldea și încânta pe pictorii flamanzi, cu toții preocupați și doritori să redea viața în cea mai neînsemnată schimbare cotidiană, să o reprezinte amănunt cu amănunt printr-un examen analitic care, totuși, nu exclude echilibrul sintetic al ansamblului“ (96).

Adevărata sevă flamandă însă se regăsește în schimb la curțile franco-burgunde, unde vin și artiștii din sud, din viitoarea Belgia. Ei lucrează, desigur, după maniera franceză, căreia însă îi imprimă robustețe și realism, mai ales începând din secolul al XIV-lea. Exemplul cel mai concludent este genialul sculptor



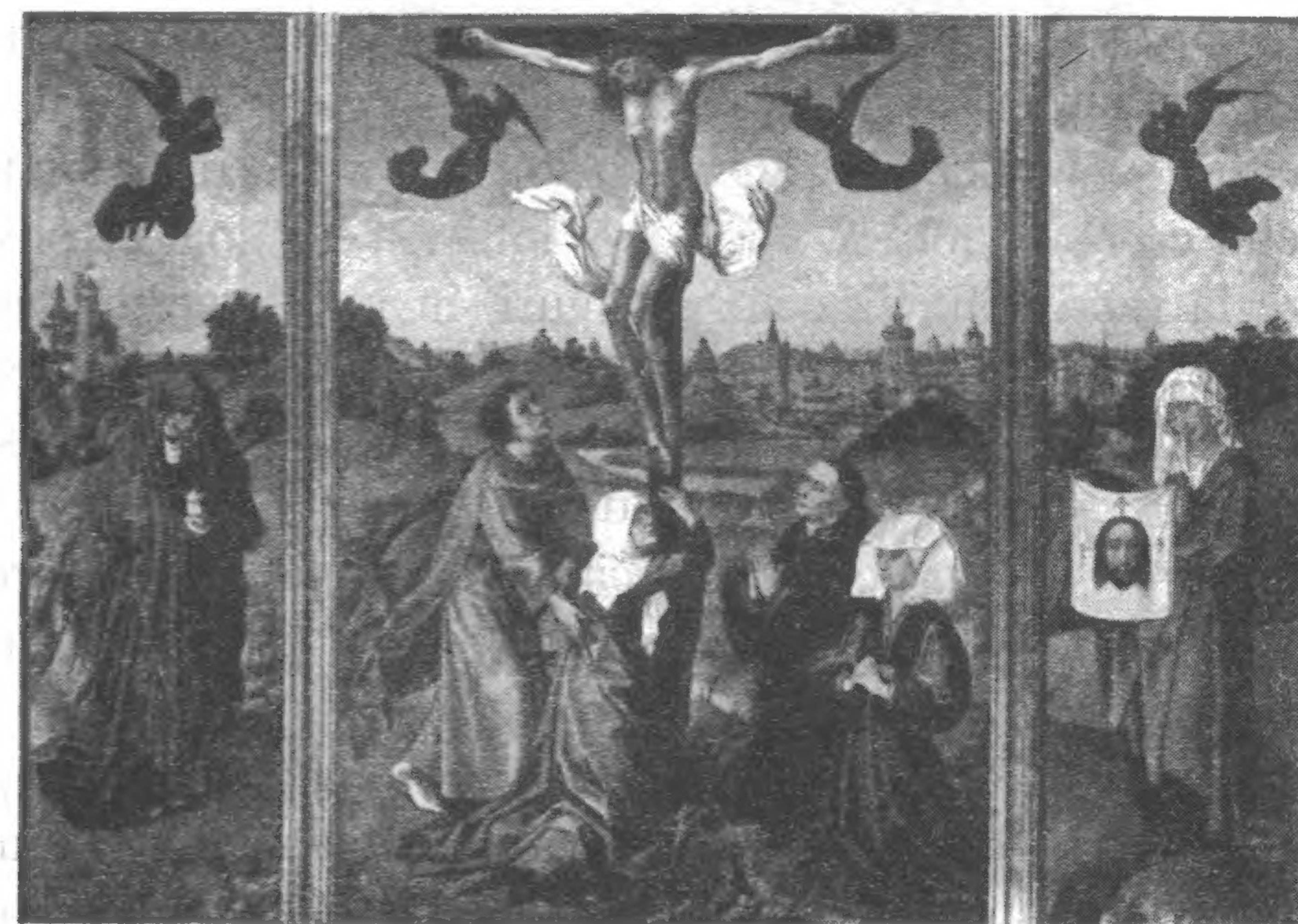
Claus Sluter din Haarlem – primul sculptor de geniu al artei nordice – care și-a dat întreaga măsură a talentului lucrând la curtea burgundă din Dijon.

Dar expresia favorită a artei Țărilor de Jos, încă din secolul al XIV-lea, este pictura.

Pe teritoriul Belgiei actuale au fost descoperite fresce remarcabile: în refectoriul unei mănăstiri din Gand, o *Cina cea de taină*, pictată către 1370, având o lungime de 10 m., – deși o operă fără influențe flamande. (Nu există un „stil flamand” în pictură înainte de Van Eyck). – Două fapte îndeosebi au avut o importanță fundamentală în afirmarea europeană a acestei arte: perfecționarea tehnicii picturii în ulei<sup>1</sup> – care a permis redarea cu mare precizie a celor mai mici detalii – și descoperirea perspectivei matematice, fără a-i cunoaște principiile teoretice, construind spațiul tridimensional pe baze pur empirice. Mai ales, descoperirea perspectivei aeriene. Aceste descoperiri au dat picturii flamande o forță poetică vitală.

Cea mai importantă contribuție a Țărilor de Jos în istoria artei au marcat-o noile genuri care se vor bucura de cel mai mare succes, la acea dată și în viitor: portretul, peisajul, natura statică („natura moartă”) și „tabloul de gen” – cu subiect din viața cotidiană, în care personajele și interioarele locuințelor burgheze sunt redată cu un adevăr, precizie și minuțiozitate nemaiîntâlnite până acum. Bunăstarea economică asigură acum o vie activitate atelierelor de pictură, existente aproape în fiecare oraș, satisfăcând comenzile comitenților care aveau orgoliul de a fi reprezentați ca donatori în picturile din biserici, sau de a-și împodobi locuința cu un portret, un peisaj, o natură moartă sau o

<sup>1</sup> „Prin adoptarea picturii în ulei cu folosirea substanțelor rășinoase în pictura de șevalet, s-au obținut tonuri mai saturate, iar coloritul a devenit un mijloc de expresie mai însemnat decât la cei mai mulți dintre pictorii de fresce italieni din secolul al XV-lea. Tablourile din Țările de Jos sunt pictate în culori de email pe grund alb, a cărui lumină străbate prin culorile transparente; culorile strălucesc ca nestematele, uneori aproape ca în vitralii” (1).



Van der Weiden: „Răstignirea”.

scenă de gen. „Pictorii Țărilor de Jos au știut să răspundă dorinței comitenților lor – și, în felul acesta se naște, pentru prima oară în Europa, o artă tipică de colecționar, cu toate fenomenele ei colaterale: o piață artistică înfloritoare, o producție de atelier și specializare, – simptome apărute încă în secolul al XV-lea” (72).

\*

Pictura Țărilor de Jos a fost cea dintâi în Europa care acorda întreaga atenție aspectelor multiple ale lumii, fixându-și atenția asupra oamenilor – chiar și a diformităților lor, ca în chipurile caricaturale ale lui Bosch; asupra lucrurilor – chiar și asupra celor mai insignifiante dintr-un interior; a spațiului în care obiectele și oamenii sunt plasați; a culorilor și luminii care îi învâluie și îi nuanțează. Și totul – cu maximă fidelitate<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> „Flandra a dat expresia sa cea mai imediată, mai directă și cea mai naturală realismului burghez care a aspirat să se impună de la începutul goticului și care a rămas la baza artei occidentale până la sfârșitul secolului al XIX-lea” (74).



O comparație (pe care o întreprinde pertinent criticul Alpatov, în rândurile de mai jos) o definește clar.

Astfel – „italienii erau, până la un punct, indiferenți de subiectul compoziției lor; ceea ce îi interesa era doar ca el să se preteze la reprezentarea câtorva figuri, înveșmântate sau nude, nemișcate, stând de vorbă sau mișcându-se pe fondul unui peisaj sau al unui motiv arhitectonic. Pictura Țărilor de Jos, născută din miniatură, se ținea mai strict de text. Maeștrii flamanzi erau povestitori și ilustratori remarcabili. Tabloul este aproape totdeauna interesant prin tematica lui. El e mai ușor de descris în cuvinte decât o pictură tipic italiană“.

Pictura flamandă are un caracter marcat popular; pune accent pe viața țăranilor, precum geniul lui Bruegel; „în timp ce umaniștii italieni, în străduințele lor pentru cultivarea valorilor general umane, înclinau să treacă cu vederea deosebirile sociale“.

În arta italiană omul este văzut ca din depărtare, „chipul lui se reliefează ca o siluetă pe fundal (de aici s-a dezvoltat mai târziu „stilul plastic“). Arta flamandă înclină către o reprezentare a omului văzut din apropiere, în ambianța lui casnică, în natură, astfel încât viața lui interioară poate fi deslușită după exteriorul său“.

În reprezentarea obiectelor materiale, a coloritului acestora, pictorii flamanzi aveau o preferință specială pentru azuriu, roș intens și cinabru. „Acele culori nu redau numai culoarea obiectelor reprezentate, ci creiază și acea emoție și dispoziție sărbătorească trezită de contemplarea unei picturi de altar. Italienii nu arătau prea mult interes pentru suprafața lucrurilor, ci mai degrabă pentru structura lor. Pictorii din Țările de Jos, dimpotrivă, redau în modul cel mai desăvârșit, cu ajutorul unei tehnici rafinate, luciul obiectelor de metal (vezi Rembrandt) moliciunea catifelei și transparența sticlei“.

„Alberti condamna meșterii care încărcău cu obiecte toată suprafața unei picturi. Într-un tablou flamand, dimpotrivă, fiecare colțișor este literalmente saturat cu motive plastice, – căci un loc neted, necompletat, apărea neerlandezilor o expresie de sărăcie...“



Van Orley: „Sfânta Familie“.

„Pictorii neerlandezi aveau o mare predilecție pentru obiecte de preț, giuvaeruri și brocarturi“, – spre deosebire de pictorii italieni (cu excepția, într-o anumită măsură a venețienilor, mai ales Veronese). „Prin toate acestea, tablourile din Țările de Jos fac, în felul lor, impresia unor lucruri de preț, a unor măiestrite lucrări de orfevrerie“<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> „Străini procesului de abstractizare, de epuizare a realului, olandezii exaltă palpabilul, puterea stenică a naturii în sine, ca proces inepuizabil, generator de mereu noi bucurii. Ceea ce îi interesează este fidelitatea absolută în iluzionismul pictural, verismul plenitudinii vitale ce debutează în ipostaza naturismului. Sentimentul realității este mai puternic decât imaginația și imaginarul. Ei nu cultivă evaziunea în sfera purismului estetic... prin coincidență ca esență mai curând telurică a temperamentului flamand, iubind palpabilul nu ezotericul, gustând savoarea vieții cu voluptate. A realiza exactitatea naturistă este o năzuință constantă a picturii olandeze“. (68).



\*

Începând încă de la sfârșitul secolului al XV-lea orașele libere din Țările de Jos, devenite și centre culturale active, au intrat în contacte culturale cu Italia. La curtea ducală din Urbino și mai ales la Napoli activau artiști emigrați din Țările de Jos. Opere ale unor pictori neerlandezi au ajuns și la Florența, provocând admirația italienilor atrași de noua pictură în ulei și de gravura în lemn. În prima jumătate a secolului al XVI-lea, pictura olandeză se deschide influenței Renașterii italiene. Odată cu ultimele opere ale lui Lucas van Leyden și cu influența lui Dürer – care lucra atunci la Anvers – canoanele artei italiene își vor găsi o primire definitivă în arta olandeză.

Joos van Cleve (c. 1490–1540), activ la Anvers, a călătorit, oprindu-se mai mult timp, în Germania, Flandra, Paris, Italia (îndeosebi la Genova) și probabil în Anglia; fapt care explică și caracterul compozit al creației lui (în care influență italiană predomină într-o mai mare măsură decât cea germană). În tablo-



Joos van Cleve: „Bunavestire“.

urile cu subiect religios (*Nașterea lui Iisus*, Viena; *Bunavestire*, Paris, col. Porges; *Sfânta Familie*, Bruxelles; *Fecioara cu Copilul*, Kunsthist., Viena) în care includerea și a unor delicate peisaje sporește atmosfera de poezie, se inserează în mod sensibil influența artei renascentiste italiene. – Faima de portretist a artistului a făcut să fie chemat de Francisc I la Curtea sa în această calitate.

Cel mai conștient propagator al noilor teorii artistice a fost Jan van Scorel<sup>1</sup>, care s-a format la Veneția și la Roma, unde a studiat cu cea mai vie atenție operele lui Rafael și Michelangelo. În Van Scorel și discipolii săi direcți manierismul și-a găsit interpreți foarte originali, care apoi abandonând influențele michelangiolești au preluat modelele venețienilor Tintoretto și Bassano, ajungând până la primele manifestări ale naturalismului lui Caravaggio.

În timp ce în Italia se dezvoltă cu cea mai mare amploare pictura murală și cea de șevalet, în Țările de Jos și în Germania artiștii cultivau intens miniatura și tabloul de altar. Mai lentă și



Maestrul din Flémale:  
„Sfânta Barbara“.

<sup>1</sup> Jan Scorel (1495–1562) a fost elevul lui Gossaert la Utrecht. La Nürnberg l-a cunoscut pe Dürer; la Roma, unde s-a oprit 3 ani, a fost numit de papa Adrian VI directorul galeriilor pontificale și canonic. Pictor italianizant reprezentativ, a fost profund influențat – mai ales în portrete – de Rafael.



cu dificultate a fost pătrunderea influenței italiene clasice în arhitectură. În prima jumătate a secolului al XVI-lea, în întregime în arhitectura religioasă s-au menținut formele goticului. Pronunțate și clare caractere locale se regăsesc și în așa-numitul stil al „Renașterii olandeze“, perceptibile, de pildă, în Palatul municipal din Haga, care se inspiră din arhitectura celui din Anvers. Renașterea italiană se introduce prin decor, în structură persistă goticul. Către 1540 începe reacția contra excesivului stil decorativ. Interesantă sinteză de elemente italiene și flamande prezintă Palatul municipal din Anvers.

În sculptură, unde stilul gotic persistă mult timp în exuberanța ornamentală, a avut o influență determinantă (ca și în arhitectura religioasă, de altfel) situația politică și religioasă. Odată cu afirmarea Reformei și obținerea independenței, în 1580, a regiunii lor din nord (viitoarea Olanda), spiritualitatea protestantă a dus la încetarea acelei foarte nobile tradiții artistice (care, în secolele precedente, îmbogățiseră cu admirabile altare, sculptate în lemn sau marmură, bisericile catolice neerlandeze). Sculptura s-a orientat spre producția de monumente funerare dedicate cetățenilor meritorii, ale căror fapte militare sau civile erau evocate în mari basoreliefuli sau monumente celebrative.

\*

S-a afirmat, inexact, că pictura flamandă și-ar avea originea, direct și exclusiv, în anluminură. S-a inspirat însă mult, e adevărat, în începuturile sale, din miniatură (căreia îi datorează și „realismul său lenticular“, epitet cu care a fost gratificată aplicația spre minuțiozitatea redării detaliilor), care era în mare vogă și cunoștea o afirmare excepțională în secolul al XIV-lea. Predilecția pentru notarea amănuntelor, tematica bogată și variată, luminozitatea și strălucirea culorilor, se datorează influenței anluminurii, e adevărat; dar pictorul a trecut repede de la convenția și schematismul miniaturii la o observație mai atentă, o compoziție mai fermă, mai strânsă, și mai ales la redarea impresiei de profunzime, de care miniatura s-a interesat foarte puțin.



Jan van Scorel: „Prezentarea la templu“.

Tematica picturii flamande va fi complet reînnoită. Subiectele sacre tradiționale ale cultului catolic vor fi repudiate, iar temele mitologice, neglijate. Pictura olandeză se orientează acum spre portret, spre reprezentarea naturii, spre scene și episoade din viața cotidiană domestică. Se constituie astfel o pictură „de gen“, de peisaje, de marine, flori, fructe, „natură statică“ în genere, de interioarele locuințelor, etc.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Este cunoscut disprețul lui Michelangelo pentru pictura flamandă, dispreț fie pentru pictura de gen, fie pentru reprezentarea foarte minuțios realistă: „Această pictură se compune din țesături, veșminte, cocioabe, colibe, din zarzavaturi, din umbre de arbori, din râuri și poduri, – și ei numesc asta peisaj, cu câte o vietate ici-colo“.



Pictorii neerlandezi n-au fost niciodată prea pricepuți în problemele perspectivei lineare, mulțumindu-se să aplice reguli foarte aproximative, construind spațiul tridimensional pe baze pur empirice; în schimb, erau foarte atașați de perspectiva aeriană, de modificarea culorilor în funcție de distanță, de grosimea stratului atmosferic care se interpune între subiectul tabloului și spectator. „Ei știu admirabil să degradeze tonurile odată cu distanța, plasează perfect personajele în atmosferă, – iar când deschid (cum au obiceiul) o fereastră asupra câmpiei sau a unuia din orașele lor liniștite, ei redau minunat planurile succesive a ceea ce se vede prin acest ancadrament“ (P. de Colombier).

Acești pictori nu sunt curioși să studieze corpul omenesc. Nudul a rămas pentru ei – din pruderia moralei lor rigide protestante, desigur, – o *terra incognita*; iar când reprezintă, totuși, nuduri, se simte că parcă sunt puțin jenați. – În schimb, ceea ce scrutează ei cu o perspicacitate extraordinară, este figura, expresia feței personajului; portretele lui Van Eyck și ale pictorilor din școala lui, sunt tratate cu un grafism de o precizie



Memling: „Închinarea magilor“.

extremă, sunt dintre portretele cele mai individualizate din pictura tuturor timpurilor.

Mișcarea nu i-a interesat prea mult. Între atitudinea de rigiditate și gesticulație ei nu cunosc un termen mediu, – pentru că nu și-au îndreptat atenția asupra acestui fapt. Totdeauna le-a plăcut pictorilor flamanzi, să atribuie costumului, veșmântului, un rol în sine, fără a-l condiționa de atitudinile și de formele corpului pe care costumul îl înveșmântă. „Sistemul lor ar fi comparabil mai degrabă cu al miniaturiștilor bizantini și al sculptorilor romani, care se interesau mai ales de efectul decorativ al drapajului, al veșmântului larg, cu falduri“ (P. de Colombier).

\*

Într-o privire retrospectivă (96) pictura flamandă își revelează etapele parcurse într-o succesiune care confirmă și ilustrează cu prestigiu locul – al doilea, după Italia, – pe care îl ocupă în arta Renașterii europene.



Memling: Portret (Muz. Brukenthal).



Pregătită, la începuturile ei, de eclatantul „gotic internațional” al fraților Limbourg, pictura flamandă irupe odată cu geniul lui Jan van Eyck. În filiația sa directă se înscrie Petrus Christus, ale cărui experiențe rezultate din călătoria sa în Italia vor avea un mare ecou în viitor. – „O vie intonație dramatică” introduce în Școala de la Bruxelles, dominată de personalitatea lui Rogier van der Weiden (identificat acum cu „Maestrul din Flémale”). În cadrul școalei din Louvain, Derik Bouts aduce o contribuție de sensibilitate nordică. Pe un plan de cultură internațională se situează Juste de Gand (Joost van Wassenhove, n. 1435–40, m. după 1475), activ la curtea ducală din Urbino, unde spiritul său s-a alimentat cu o substanțială cultură italiană<sup>1</sup>. – „Componentele flamande și italiene se echilibrează în opera lui Hugo van der Goes”. – Într-o direcție opusă se mișcă Hieronymus Bosch, genialul vizionar, interpret al demoniacului medieval. – Marea personalitate a școalei din Bruges este Hans Memling – a cărui puternică influență s-a exercitat asupra lui Gérard David, – „un tipic artist de tranziție între naturalismul flamand și clasicismul de origine italiană”.

În cursul secolului al XVI-lea, numeroși artiști adepți ai Reformei, sunt siliți de Inchiziție să ia drumul exilului, în timp ce alții distrug numeroase opere de artă religioasă. Ca urmare, secolul al XVI-lea este mult mai sărac în producția de artă

<sup>1</sup> Activ la început la Anvers, format sub influența lui Jan van Eyck și Van der Goes, în 1471 emigrează la Roma, de unde ducele Federico da Montefeltro îl cheamă la Urbino. Aici Joost pictează *Comuniunea Apostolilor* („Cuminecătura”), unica sa operă semnată și de natură încă flamandă. În schimb, influențe italiene – îndeosebi ale lui Piero della Francesca – sunt evidente în portretul lui Federico și fiul său, și în cele 14 figuri de *Oameni iluștri* (poeti, profeți, părinți ai Bisericii) care decorează studioul ducelui (pictate în colaborare cu Melozzo da Forlì și Pedro Berrugnete). – Artistul a realizat în opera sa un echilibru între realismul analitic flamand și spiritul științific de sinteză al culturii italiene – „un mijloc al său mai mult de a face cunoscută în Italia pictura flamandă decât influențe italienizante asupra flamanilor” (96).

flamandă. Pentru mulți pictori – în frunte cu Quentin Metsys – pictura contemporană italiană constituie însăși „rațiunea de a fi a artei lor”. – În acest timp, Louvain și Anvers devin centrele de difuzare a idealurilor renascentiste, în care Jan Gossaert și Van Orley își derivă din pictura italiană gustul pentru o „eroică” interpretare a nudului (cel mai mare promotor al artei italiene în Olanda fiind Lucas van Leyden). – Alături de prodigioasa dezvoltare a portretisticii – care încă din secolul anterior este apreciată ca parte integrantă a compoziției unui tablou – peisajul devine acum un gen autonom.

Un grup a parte este format de pictorii „de gen”, – cordiali interpreți ai vieții de fiecare zi. – Dar geniul suprem al artei flamande din secolul al XVI-lea este Pieter Bruegel cel Bătrân, reprezentantul cel mai autentic al vieții țăranilor, al tradițiilor și spiritului popular flamand.



Cancelaria veche din Bruges.



## Arhitectura și sculptura

În secolele XII–XIII, bisericile gotice din Țările de Jos și-au găsit forma caracteristică proprie, cu nave laterale și cu turlă: fervoarea goticului se exprima în turnurile îndrăzneț de înalte (cel al catedralei din Anvers avea, cu fleșa, 125 de metri înălțime), bogat ornamentate, – încât împăratului Carol Quintul îi amintea finețea dantelărilor de Malins... În toate catedralele domina stilul gotic flamboiant, cu decorul său luxuriant specific.

Mai semnificativă este arhitectura civilă.

Primăriile, simbolul libertăților și prosperității comunale, sunt adeseori mai bogat ornamentate chiar decât bisericile. Exemple sunt palatele municipale din Arras, Bruxelles, Louvain, sau – capodopera genului, una din cele mai grandioase din timpul Renașterii – primăria din Oudenarde din sec. XVI, dar încă în stil gotic. Ilustrul architect, de formație umanistă, Cornelis Floris de Vriendt, a construit palatul primăriei din Arras, conceput în manieră flamandă, dar a acceptat cu entuziasm stilul italian, inspirându-se, în suprapunerea ordinelor de pe fațadă, din Bramante; iar în alternarea arcadelor și coloanelor în zona centrală, din Sansovino și Sanmicheli. În toate cazurile de influență italiană, aceasta se resimte mai mult în decor decât în structură. Cu toate aceste ecouri însă, în acest caz și în altele edificiile își păstrează aerul flamand. (Interesul pentru stilul renescentist italian este atât de viu în sec. XVI, încât turnurile unor catedrale gotice nu mai sunt continuate în acest stil și rămân neterminate).

Sensibila prezență a spiritului Renașterii are ca urmare și transformarea vechilor castele medievale. Acestea își pierd aspectul de fortăreață, modificările de structură urmăresc să deschidă perspectiva asupra unor grădini, inexistente înainte. Se păstrează șanțurile de apărare, cu apă, de asemenea și turnurile



Palatul Municipal din Oudenarde (sec. XVI).

de colț, dar zidurile sunt perforate de ferestre cu giurgiuvele în cruce.

Aceleași modificări se operează și în locuințele private, care nu mai sunt întunecoase, acum primesc lumină din plin. – Un alt tip de edificiu public care va cunoaște acum o progresivă dezvoltare, sunt halele, destinate depozitelor de mărfuri, în speță de țesături (cele mai vechi sunt cele din Ypres; mai târziu, și din Bruges, Bruxelles, Louvain).

\*

Sculptura în Țările de Jos este, în special, opera meșterilor lemnari. În sec. XV se afirmă trei mari centre – Anvers, Bruxelles, Malines – care difuzează o bogată producție de sculptură în lemn, mai ales altare, care apoi erau pictate (exponentul local mai cunoscut al acestui tip de sculptură este Jan Borman). Se lucrează îndeosebi strane (de dimensiuni mari) care își datorau extraordinarul succes în alegerea subiectelor și preferinței pentru anecdota realistă, pentru detaliile pitorești, joyiale, umoristice, ori satirice. Atelierele amintite mai sus se



bucurau de o asemenea faimă încât făceau export masiv de asemenea lucrări în Spania, Italia, Saxonia, și până în Suedia (unde se cunosc cel puțin 30 de exemplare executate în acest secol).

Sculptura, în general policromă, este supusă influenței picturii epocii și are tendința de a renunța la monumentalitate. *Retablul Răstignirii* de la mănăstirea Champmol, împărțit în triptice, este animat de nu mai puțin de 37 de personaje; un altul (din Hakendorer), cu 13 grupuri sculptate, înfățișează un șantier cu zidari, – scenă remarcabilă prin redarea expresiei, mișcării, gesturilor personajelor. În secolul următor, al XVI-lea, vor fi preferate subiectele narative și scenele familiare.

Paralel cu lucrările sculptorilor în lemn, de menționat este și sculptura în bronz. În 1483, un artist din Bruxelles toarnă un sfeșnic înalt de aproape 6 metri, ornamentat cu numeroase figuri (biserica Saint Leonard, din Léau).

\*

Marele sculptor al secolului al XIV-lea (a murit în 1405) și cel mai ilustru reprezentant al artei burgunde este Claus Sluter. Capdoperele lui – statuile din capela mănăstirii Champmol (de lângă Dijon) și mormântul ducelui Filip de Burgundia – aduc, ca noutăți de interpretare față de iconografia medievală, „o întrerupere a rigidului liniarism gotic, un dinamism al faldurilor veșmintelor și al gesturilor, și reprezentarea cu un nou realism a datelor umane ale figurilor și corpurilor, încât chipurile ducilor îngenunchiați devin adevărate portrete“ (96). Artă lui Sluter substituie deformațiilor gotice, o reprezentare corectă a realității, care a avut o influență determinantă asupra succesorilor săi francezi.

Influența italiană în secolul al XVI-lea – datorată fie unor contacte directe, fie efectului traducerii celebrului tratat de arhitectură a lui Serlio – se resimte mai puternic în lucrările ce aparțin în același timp sculpturii și arhitecturii: galeriile care separă corul – spațiul din dosul altarului principal – de navă; ta-



Claus Sluter: „Sf. Ioan și Filip Cutezătorul“ (Champmol, capela).

bernacole, retabluri, morminte și statui. Se afirmă artiști care lucrează și în străinătate – în Spania, în Franța, în Italia, executând monumente funerare ale înaltelor personaje, laice și bisericești, cu lucrări de sculptură în care asociază alabastrul cu marmura neagră, cu gisanți cu busturi, statuete și basoreliefuri alegorice.

Printre artiștii notorii influențați de arta renascentistă italiană, valonul Jacques de Broeucq (1510–84) a stat un timp la Roma – n-avea încă 25 de ani, – studiind cu pasiune și căutând să îi imite pe genialii Rafael și Michelangelo, Ghiberti și Sansovino. A îndreptat arta flamandă spre arta statuară și spre ansamblurile monumentale, executând și elegante basoreliefuri în alabastru, cu subiecte religioase. – Arhitectul și sculptorul Cornelis Floris de Vriendt (1516–70), înclinând și el spre stilul



monumental, spre basorelief și sculptura de epitafuli, este celebru prin tabernacolele sale; cel din Léan, cu 10 etaje suprapuse și ornamentate în manieră italiană, are 18 m. înălțime și aproape atinge bolta bisericii.



Nicolas Gérard: „Autoportret” (lemn).

## Miniatura și tapiseria

Două genuri, incorect numite uneori „arte minore”, au subliniat genial originalitatea contribuției Țărilor de Jos la patrimoniul Renașterii europene: miniatura și tapiseria.

În secolul al XV-lea, pictura a fost într-un mod atât de precis expresia geniului flamand încât celelalte arte au împrumutat o parte din prestigiul și din mijloacele sale. S-a crezut un timp că pictura Țărilor de Jos provine din miniatură<sup>1</sup> – ceea ce e inexact; există însă, fără îndoială, o legătură intimă între miniatură și pictura de șevalet, care s-ar putea spune că își are originea în miniatură; în schimb, în miniatură își are originea predilecția flamanzilor pentru detaliu. Pe de altă parte, uneori miniaturistul se inspiră direct – când lucrarea sa are dimensiunile unei întregi pagini de carte de rugăciuni (circa 10 cm. pe 15 cm.) – din lucrări ale unor renumiți pictori contemporani.

Producția și difuzarea miniaturii a fost favorizată de apetitul de lux al curților și burghezilor bogați pentru delectarea distinselor doamne în timpul serviciului divin, cu imagini care cele mai adeseori nu aveau decât o foarte vagă legătură (sau deloc) cu textul. Rugăciunile erau distribuite pe luni, și sub acest pretext se intercalau – pe o pagină întreagă – imagini care se refereau la aspectele și activitățile diferitelor anotimpuri. Artiștii nu se mulțumeau însă cu reprezentarea unor figuri alegorice, ca în catedralele gotice; anotimpurile erau înfățișate sub formă de

<sup>1</sup> Latinii amestecau, printre cuvintele scrise cu cerneală neagră, litere în roșu, scrise cu miniu (de plumb), de unde și termenul „miniatură”. Din inițiala primului cuvânt al paginii manuscrisului, inițială cât mai bogat ornamentată și în culori variate cât mai vii, cu ghirlande, figuri, peisaje, scene, se va dezvolta minusculul tablou până la a ocupa întreaga pagină.



peisaje complete și de scene de viață cotidiană, cu oamenii îmbrăcați în costume foarte adecvat reprezentate.

Din sec. XIV, miniatura va tinde, progresiv, spre reprezentări cât mai complexe, cu peisaje, arhitecturi, chiar și cu nuduri (în linii generale, evoluția ei va continua în paralel cu evoluția vitraliului); dar secolul al XV-lea va însemna „epoca de aur” a miniaturii: epocă inițiată, în Țările de Jos, în primul rând și la nivelul artistic cel mai înalt de frații Limbourg.

Pol, Hernant și Hennequin s-au născut în orașelul flamand al cărui nume și l-au luat ca nume de familie. Către 1400 s-au stabilit la Paris (probabil ca ucenici într-un atelier de orfevrie). Între 1410–1416 cei trei frați sunt la Dijon, în serviciul ducelui de Berry – căruia i-au dedicat faimoasa lor capodoperă *Très Ri-*



Pol de Limbourg: „Palatul Luvru, văzut dinspre Sena”.



Simon Bening: „Scenă dintr-un oraș flamand”.

*ches Heures du duc de Berry*<sup>1</sup>. – Activitatea fraților Limbourg s-a desfășurat unitar, în comun, încât este greu de identificat (dacă nu chiar imposibil) contribuția fiecăruia în parte (dar figura principală este considerat Pol).

În această capodoperă, remarcabile, excepționale sunt paginile înfățișând lucrările agricole și domestice din fiecare lună a anului. Observația pătrunzătoare și descrierea peisajului, ambianței localității, gospodăriei, locuinței, a obiectelor chiar neînsemnate și a fiecărui aspect din viața cotidiană, este redată

<sup>1</sup> Completată către 1485 de Jean Colombe din Bruges. – Alte opere principale ale fraților Limbourg: *Heures d'Ailly* și o *Biblie*, ornată cu figuri istorice și legendare (Bibl. Nationale, Paris).



cu o seducătoare strălucire și vibrație a culorilor și a luminii intime. La acest interes pentru problemele de formă și spațiale se unește o constantă și vie preocupare, de origine pur flamandă, pentru precizia documentară și pentru foarte minuțioasa redare a detaliilor, – a peisajului, a obiectelor, oamenilor, costumelor, a animalelor și păsărilor, a arhitecturilor, în pagini pline de poezie.

Miniaturile fraților Limbourg au avut o mare importanță pentru pictura europeană a secolului al XV-lea. „Sinteză fericită de elemente culturale variate, luate din maniera picturală și miniaturistică locală și din școli străine (mai ales cea sieneză și cea lombardă), arta fraților Limbourg reprezintă concluzia celei mai splendide tradiții decorative gotice, și totodată anticipează viitoare soluții picturale“ (96).

\*

Multe dintre cărțile de rugăciuni (*Heures*) cu miniaturi rivalizează cu picturile de șevalet. Între cei mai renumiți miniaturişti flamanzi de la mijlocul secolului al XV-lea, Jean de Tavernier, s-a inspirat din tapiserii și mai ales din lucrări ale lui Van Eyck, Campin și Van der Weiden, aducând motive din viața obișnuită a negustorilor și din animația străzii orașului (*Cronici și cuceriri ale lui Carol cel Mare*, 3 vol.). – Simon Marnion din Amiens (m. 1489) a pictat și retabluri (cu împrumuturi din Bouts și Rogier) și miniaturi, pe care le-a înviorat cu preferințe pentru peisaj, cu un viu simț al luminii și spațiului, și un colorit de verde și de albastru intens.

După 1490, marii miniaturişti ai curții ducelui de Burgundia au dispărut. Urmașii lor din Gand și Bruges, grupați în jurul atelierului pictorilor de anluminuri, familia Bening (Alexander și fiii Paul și Simon). Producția lor abundentă de cărți religioase și prețioase manuscrise pentru Curte, este puternic influențată de Memling și Van der Goes<sup>1</sup>. Atelierul s-a specializat repede în an-

<sup>1</sup> Cele mai frumoase miniaturi – în *De consolatione* a lui Boetius (Luvru), *Chroniques de Clèves* (München), *Retorica* lui Cicero (Gand), *Bréviaire du Téméraire* (Viena).



Claus Sluter: „Fântâna lui Moise“ (Champmol, detaliu).

luminura *Breviarelor*<sup>1</sup>, de format mai mic, destinate clientelei burgheze și comerțului din târguri.

În fine, una din cele mai prețioase și mai faimoase capodopere ale minaturisticii renascentiste este *Breviarul Grimani* (Veneția, Bibl. S. Marco), executat de mai multe mâini (cele mai multe sunt atribuite fraților Alexander, m. 1518, și Simon Bening sau Bennik, m. 1561, – 110 miniaturi, din care 49 în plină pagină), de o bogăție uimitoare de tonuri. Opera vădește un interes modern pentru condiția socială, pentru uneltele muncitorului, are simțul vieții rurale, al mulțimii, al siluetelor pitorești plebeiene. Țăranii din *Breviarul Grimani*, șantierul de construcții, jocurile de copii evocate pretutindeni, „prevestesc aspecte ale artei din sec. XVI, până la Bruegel, și sentimentul

<sup>1</sup> Breviar – carte de rugăciuni, cele pe care preoții și călugării – dar și laicii cucernici – trebuie să le rostească la anumite ore din zi.



proaspăt al peisajului, atestă cunoașterea inovațiilor lui Gérard David“ (59).

\*

„Arta tapiseriei pentru Occident (Franța, Țările de Jos – n.n.) este ceea ce a însemnat fresca pentru italieni; împreună cu vitraliul este expresia cea mai originală a geniului său. Picturi murale sunt numeroase și în ținuturile franceze din sec. XV. Dar calitatea monumentală se păstrează încă în tapiserii. Mai târziu, în atelierele din Arras și Bruxelles, tapiseria, eliberându-se de spiritul miniaturii, și-a cucerit stilul său propriu și propriile ei dimensiuni“ (54).

Bisericile gotice și locuințele burghezilor din Țările de Jos nu ofereau aceleași condiții favorabile picturii murale ca bisericile și palatele italiene. În nord, frescele au fost înlocuite, în mare parte, prin tapete țesute, iar mai târziu, prin tapiserii.

Cele mai vechi țesături cu scene istorice sau legendare care s-au păstrat decorau interioarele princiare și senioriale, provin din Germania și datează din secolele XI-XII. Începând din sec. XIV, Parisul și Flandra (Arras, Tournai) se specializează în această artă, în acest artizant artistic, câștigând mare faimă la curți, la nobili, la bogații burghezi din jumătate Europa. Din acest timp datează tapiseria *Apocalipsa din Angers* (1377). Lucrată pentru Louis d'Anjou, este lucrarea cea mai cunoscută din această epocă. – La Bruxelles<sup>1</sup>, devenit, către sfârșitul sec. XV,

<sup>1</sup> Unul din cei mai activi, mai talentați și mai renumiți pictori care au pictat cartoane pentru tapiserii a fost **Barend van Orley** (c. 1488–1541). S-a format pe studiul operei lui Rafael, cunoscută prin gravurile executate de italianul Marcantonio, foarte răspândite în Țările de Jos, în speță la Bruxelles. Pictorul arată o cunoaștere superficială a spiritului picturii geniului italian, deși în toate lucrările lui Van Orley se regăsesc motive luate din Rafael. – Barend a fost pictorul de curte al Margaretei de Austria (deși artist de o debilă originalitate). Opera sa mai cunoscută este un triptic – din care însă s-au păstrat numai panourile laterale. A rămas în istoria artei flamande ca pictor de tapiserii și de vitralii (cartoanele – în Muzeul Capodimonte, din Neapole).



„Doamna și cavalerul“ – tapiserie din Arras (sec. XV).

cel mai mare oraș flamand, în care se producea „tapiseria de aur“, astfel numită pentru abundența firului de aur folosit în țesătură: proporția nemaiîntâlnită de fire de aur în raport cu firele de lână și de mătase dădea o puternică strălucire tapiseriei (ca în *Fecioara în slavă*, din Madrid, Prado, sau *Hristos în slavă*, din Muz. Metropolitan, New York). Și tot la Bruxelles, papa Leon X îi încredințează lui P. van Aelst, tapiserul curții papale, executarea cartoanelor cu suita *Faptele Apostolilor*, desenate de Rafael (1515–19). – Francisc I, Henric VIII al Angliei, împăratul Carol Quintul, au ținut neapărat să aibă și ei replici ale acestor capodopere.

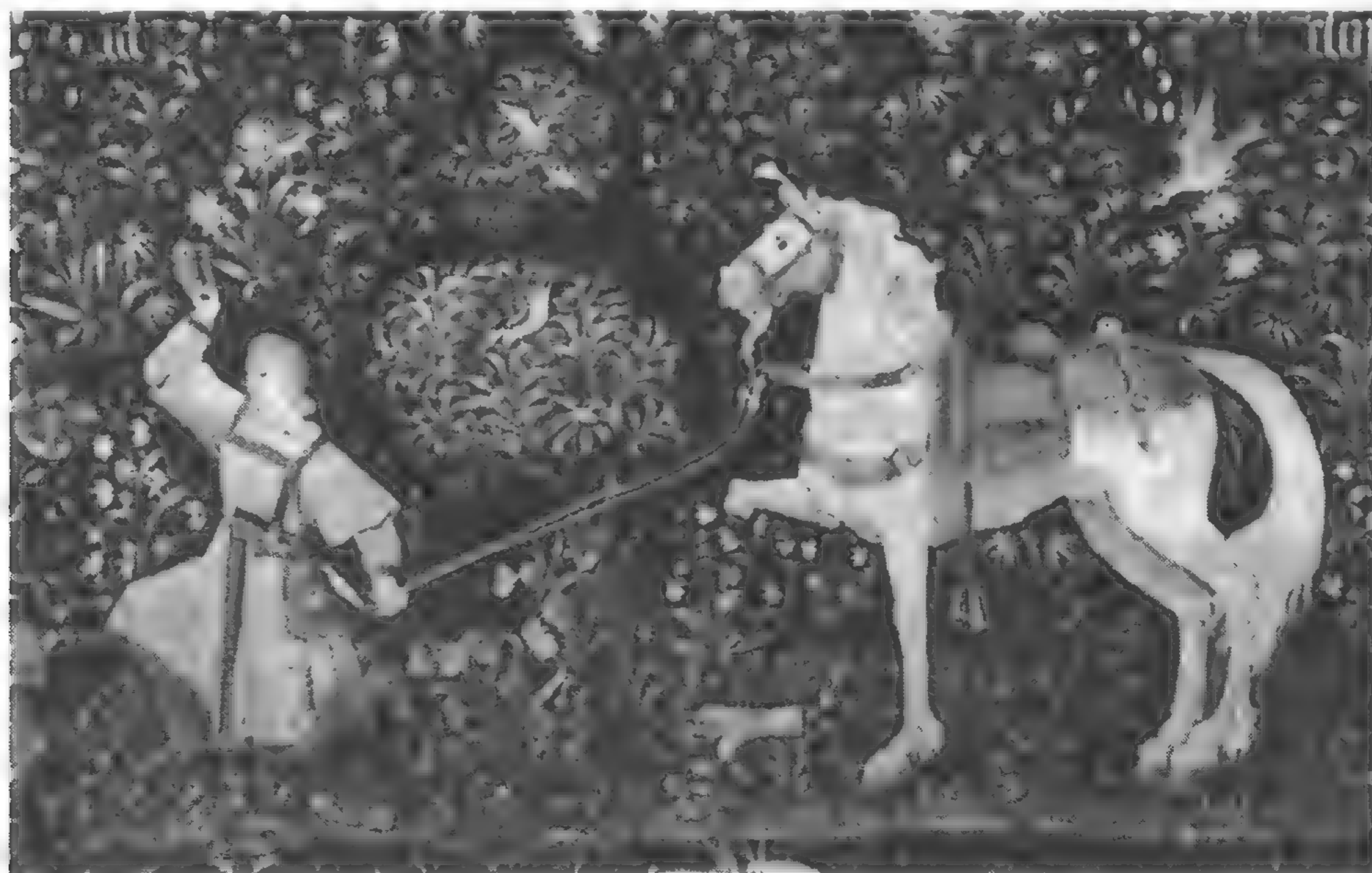
Între timp, se fondează și în Italia ateliere de tapiserii; primele – la Ferrara (după cartoanele lui Giulio Romano) și la Florența (după cele ale lui Bronzino).

În sec. XV, în afară de manufactura din Arras – de la care s-au păstrat foarte puține piese din acest timp, cu subiecte din miniaturi, excepționale prin rigoarea decorativă sensibilă la eleganțele franceze – cel mai prestigios centru era orașul Tournai; urmat de Bruxelles unde, între 1490–1525, se produceau tapiserii încă gotice în esență, dar în care se întâlnesc



și multe noutăți. Nu se desminte spiritul flamand, simțul realului, notația atentă a detaliului, în timp ce peisajul deține un rol important în compoziție. – Subliniind rolul, importanța, demnitatea acestei arte – și a creatorilor ei – autoritățile îi obligau pe maeștri țesători, printr-o ordonanță din 1528, să țeasă pe bordura lucrării însemnul lor și pe cel al orașului în care activa respectivul atelier.

În secolul al XVI-lea, tapiseria flamandă își îndreaptă atenția tot mai insistent spre modurile italiene. Operele încântă prin noutatea motivelor, prin stilul sculptural, prin nota de prospețime a plantelor și florilor presărate pe câmpul în care sunt plasate personajele – „imobile, cu o naturalețe a expresiei, o anmită sensibilitate umanistă, care pregătește privitorul să accepte spiritul Renașterii“. – Desigur, tapiseria ca gen nu are „adâncime“, nu poate reda spațiul profund, rămâne o decorație murală. Dar „succesul acestei arte se datorează calității materialelor, folosirii judicioase a lânei, a mătăsii, a argintului, a aurului, secretului vopselelor, reușind să dea tonuri calde, catifelate și vibrante, numărului mic de nuanțe, garniturii de borduri cu flori, cu păsări și cu *putti*, îndemânării lucrătorilor capabili de o execuție perfectă“ (59).



Tapiserie stil „Mille fleurs“ – către 1500.

\*

Capodoperele celebre ale tapiseriei flamande datează din jurul anului 1530. Astfel: *Bătălia de la Pavia* (Capadimonte, Napoli), 7 piese remarcabile prin exactitatea topografică, dramatismul acțiunii, frumusețea florilor și frunzișurilor; *Căile onorurilor* (Madrid, 7 piese), *Apocalipsa* (Escorial, 8 piese), *Cucerirea Tunisului* (Madrid, 12 piese), *Vertumnus și Pomona*, cu episoade inspirate din *Metamorfozele* lui Ovidiu (9 piese, – Viena și Madrid); în fine, *Vânătorile lui Maximilian* (Luvru), – seria de 12 piese, comandată de Carol Quintul, cu subiecte inspirate dintr-un tratat de vânătoare din sec. XIV, și care ilustrează „lunile anului“ – temă mult agreată de artiștii tapisieri. Scenele – întâlnirea pentru vânătoare, prânzul și ospetele, urmărirea cerbului și a porcului mistreț, focul vânătoresc, – se desfășoară legate de bucuriile verii sau de asprimile iernii: un ansamblu plin de mișcare, pictat cu un colorit rece.



Hugo Van der Goes: „Copiii lui Portinari“  
(detaliu din Retablul Portinari).



## PICTURA

### Jan van Eyck

Geniul inițiator al mării picturi flamande, Jan van Eyck, cel care și-a semnat toate operele, adăugând deviza: *Als ik Kan* („cât am putut mai bine“) – s-a născut în jurul anului 1390 în localitatea Maeseyck, – de unde și numele; și-a început cariera ca pictor de anluminuri, instruit în atelierul unui ilustrator de cărți, de manuscrise cu miniaturi. Prima sa lucrare cunoscută care s-a păstrat este un fragment din *Les heures de Turin*, – o carte de rugăciuni (azi în muzeul din Torino) la care au lucrat mai mulți pictori și care a ars, în mare parte, într-un incendiu din 1417. Fragmentul salvat al acestei serii de miniaturi arată că artistul „și-a început cucerirea lumii vizibile cu peisajul, redându-l cu o incomparabilă forță de iluzie nu numai în structura lui, dar și în condițiile de lumină. Culorile locale sunt adaptate tonalității dominante. Alunecarea umbrelor, unduirea valurilor, reflectarea în apă, formațiile de nori, – toate aceste lucruri efemere sunt redată cu o măiestrie dezinvoltă. Un realism pe care întregul veac nu reușise să atingă pare să fi fost înfăptuit din avântul primei încercări“ (56).

Mai întâi la Haga, tânărul pictor este în serviciul lui Ioan de Bavaria, conte de Olanda. În 1425, se instalează la Lille pentru 5 ani, ca pictor și „valet de cameră“ al ducelui de Burgundia, Filip III cel Bun, care îi încredințează și sarcini diplomatice, – în Spania și Portugalia, unde în 1429 pictează portretul infantei Isabela, trimițându-i-l ducelui (care se va căsători cu Isabela). – În 1434 se căsătorește și se stabilește la Bourges, până la sfârșitul vieții (1441), ca pictor de curte, bucurându-se de o aleasă considerație (tradiția atribuindu-i, greșit, și invenția picturii în ulei).



Jan van Eyck: „Mielul mistic“.

\*

Jan van Eyck a fost admirat ca miniaturist, a fost încă de timpuriu influențat de pictura italiană, dar a întreținut permanent un strâns contact și cu arta din Burgundia (cu sculptura lui Claus Sluter, de pildă). Dar faima sa răsunătoare a început odată cu *Polipticul* bisericii S. Bavon din Gand (terminat în 1432)<sup>1</sup>, – primul exemplu dintr-o țară nordică al unei lucrări de pictură depășind dimensiunile de 5 m. lungime și 3,50 m. înălțime, pictate pe avers și pe revers, piesă compusă din 22 de panouri ce alcătuiesc un singur mare subiect consacrat ilustrării unei dogme esențiale: „Izbăvirea păcătoșilor prin jertfa sângelui lui Hristos“ (59).

Polipticul este format din două registre; în cel superior, 7 panouri înfățișează pe Dumnezeu, Fecioara, Ioan Botezătorul, înconjurați de îngeri, cântând; panourile din extremități – Adam și Eva, primele nuduri din arta flamandă, uimitoare prin

<sup>1</sup> Început de fratele său Hubert (mai în vârstă cu 20 de ani) despre viață și opera căruia nu se cunoaște aproape nimic, în afara acestei opere pictată în colaborare (într-o măsură imprecizabilă).



realismul lor acut și matur<sup>1</sup>. În registrul inferior, 5 panouri formează o vastă predelă. În centru, faimoasa capodoperă – una din minunile Renașterii: *Mielul mistic*, tablou de dimensiuni excepționale pentru pictura flamandă a vremii: 4,61 m. pe 3,50 m. Scena este plasată într-un peisaj de o extraordinară bogăție, în care botanica se asociază cu estetica, iar religia cu simbolul. (S-au identificat 14 specii de arbori și arbuști, 18 specii de plante erbacee și numeroase specii de flori, fiecare având o semnificație simbolică, predominând crinul alb și trandafirul roșu-aprins, simbolurile purității și iubirii).

În ansamblul său, polipticul – „cel mai mare manifest de propagandă religioasă din toată istoria artei“ (Luc Haesaerts) – ilustrează răscumpărarea neamului omenesc după săvârșirea păcatului original, prin sacrificiul sângelui lui Iisus. Exteriorul polipticului – când panourile laterale sunt închise – este pictat în



Van Eyck: „Madona și Copilul“  
(detaliu din „Madona și Van der Paele“).

<sup>1</sup> Împăratul Iosif al II-lea al Austriei le-a găsit prea conturbante pentru o biserică; și, în 1871, desmembrând polipticul, a relegat cele două panouri într-o sacristie îndepărtată...



Van Eyck: „Soții Arnolfini“.

culori sobre; dar când panourile se deschid, paleta lui Jan van Eyck explodează într-un colorit uluitor. Sunt reprezentate aici diverse teme din Apocalipsă. Patru grupuri mari, fiecare de zeci de sfinți, martiri, ostași ai lui Hristos, judecători, călugări, pelerini, converg – în atitudini de adorație – spre altarul din mijlocul scenei pe care va fi sacrificat, ca jertfă, mielul mistic. Peisajul paradisiac, cu prodigioasa bogăție de culori în care se desfășoară scena se extinde până la orizontul unor coline pe care, sub un cer luminos, se profilează templul și turnurile cetății sfinte a Noului Ierusalim, pe care-l vestește Apocalipsa.

Impresionează în primul rând în *Mielul mistic* complexitatea temei escatologice tratate, precum și capacitatea de a coordona



figurile după o ordine perspectivală, nu matematic concepută și studiată, ca la pictorii italieni, ci empiric rezolvată<sup>1</sup>. Noutatea artei lui Van Eyck, elementele care o fac „modernă” în plin secol al XV-lea, pot fi grupate în ceea ce numim *realism*. „Picturii stilizate și plate a generației precedente îi corespunde (și i se opune) în schimb un simț mai just al realității și efortul de a realiza o reprezentare tridimensională. Împreună cu aceasta, și ca o consecință logică, nevoia de a plasa persoane, animale, obiecte, în spațiu. Nu mai se pictează pe un fond de aur, ca în Evul Mediu, ci persoana este plasată într-o cameră, pe o stradă, într-un peisaj. Dar mai mult decât perspectiva liniară, Van Eyck a descoperit o a doua posibilitate de a exprima spațiul și profunzimea lui: el atenuiază intensitatea culorilor pe măsură ce obiectul se îndepărtează. Van Eyck s-a folosit de această „perspectivă aeriană” într-o măsură magistrală” (24).

În fine, coloritul inconfundabil al *Mielului mistic*.

Aici, ca în general în tablourile lui Van Eyck, remarcabil și caracteristic mai este și efectul coloristic. Acesta are trăsături ce amintesc izbitor tablourile lui Rembrandt. Sunt închise, „fără a fi negre. Sunt brune, calde, aurii, de o întunecime în care arde culoarea. Au strălucirea unor nestemate. O armonie blândă a culorilor învăluie și unifică trăsăturile tăioase ale schiței formale” (56).

\*

Van Eyck a pictat Madone, care întotdeauna cedează solemnitatea în favoarea unui lirism suav, și portrete în diferite formate, și toate comunicând o extraordinară intuiție psihologică. „Toate tablourile sale religioase sunt inspirate din ciclul iconografic al Fecioarei, tocmai pentru că nici un alt personaj nu i-ar fi permis pictorului să valorifice tonurile umane și familiare

<sup>1</sup> „Jan n-a stăpânit niciodată perspectiva liniară, convenționalismul formal, provenit din tradiția gotică, mai ales în ce privește draperiile și capetele de femei, este în vădit contrast cu minunatele sale lucrări de un realism individual” (56).



Van Eyck: „Madona cu cancelarul Rolin”.

ale inspirației fără ca, prin aceasta, să renunțe la magnificența regală a subiectului religios” (96). Madonele sunt pictate prezentate în veșminte somptuoase, în interioare cu pavimente policrome, în arhitecturi solemne, cu coroane și diademe, cu o profuziune de geme și pietre prețioase, tocmai pentru a sublinia regalitatea divină. În *Madona cu cancelarul Rolin* (Luvru) și în *Madona cu canonicul Van der Paele* (Bruges), portretele celor doi comitenți au suscitat de-a lungul veacurilor cea mai vie admirație pentru veridicitatea portretelor donatorilor.

Pe lângă aceste portrete plasate într-o scenă sacră, portretele independente mai cunoscute sunt: *Margherita van Eyck* (Bruges), *Omul cu turban roșu* (Nat. Gall., Londra), sau *Omul cu tichie albastră* (Sibiu). Portretele individuale, evident eliberate de stilul și convențiile medievale, par a fi în mod intenționat simple. Toată atenția pictorului este concentrată asupra figurii, în care descoperă cele mai ascunse trăsături



individuale și cele mai mici detalii în aparență insignifiante. „Toate modelele (cu excepția soților Arnolfini) stau jos în fața unui fond neutru sau întunecat care are singura funcție de a accentua expresivitatea figurilor. Toate sunt pictate jumătate bust, cu o mână – sau amândouă – vizibile în partea inferioară a tabloului, și toate modelele portretelor individuale au capul acoperit“ (24).

Faimos între toate este dublul portret *Soții Arnolfini* (Nat. Gall. Londra), simbolul tainei căsătoriei și al fidelității conjugale, fixat în momentul solemn tradus prin gestică mâinilor: un poem de fericire într-o locuință burgheză<sup>1</sup>, prezentată cu o sugestivă și neegalată minuție și precizie a detaliilor; un interior domestic în care lumina discretă strecurată prin fereastră nuanțează acordul tonurilor coloristice intense. – „De obicei personajele pictorului sunt niște trupuri imobile pierdute în haine largi, înțepenite în mantii. Trăiesc prin limbajul mâinilor, desenate întotdeauna cu măiestrie. – Această sobrietate face parte din poezia lui Van Eyck. El știe că natura, lucrurile, chipurile, viața cotidiană, pătrunsă de divinitate, sunt captivante, – și le pictează în tonuri sonore, cu o precizie amețitoare a detaliilor, într-o lumină de aur. – Dar el ne atrage atenția asupra faptului că frumusețea lumii nu este decât o reflectare a frumuseții sufletelor“ (59).

„Van Eyck inventează natura, adică peisajul, portretul, pictura de gen, nudul. Poet în proză, el tinde spre idealul unei riguroase obiectivități, iar liniei sale infailibile i se suprapune coloritul cel mai cald și mai melodios“ (52)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> „În acest tablou găsim rezolvată o problemă pe care nici un pictor din sec. XV n-a mai îndrăznit să și-o pună: plasarea a două figuri în picioare, una lângă alta, într-o încăpere bogat mobilată“ (56).

<sup>2</sup> Muzeul de artă Brukenthal posedă o capodoperă a lui Van Eyck: portretul *Om cu tichie albastră* – putând fi așezat alături de lucrări ale aceluiași artist, precum *Bărbat cu turban roșu* (Nat. Gallery, Londra), considerat a fi un autoportret, sau *Bărbat cu inel* (Kunsthist., Viena) (136).

## Petrus Christus

Între data morții lui Van Eyck și apariția lui Memling, artistul care reprezintă pictura din Bruges este Petrus Christus. „Din toată opera lui se degajă un reflex al artei lui Van Eyck, care dă farmec și prestigiu modestelor sale lucrări. Personajele lui sunt asemenea unor păpuși...“ (56)<sup>1</sup>.



Petrus Christus: „Sf. Eligio și tinerii logodnici“.

<sup>1</sup> „Există indicii că o serie de alți pictori care lucrau în diverse regiuni ale Țărilor de Jos (Maestrul din Flémale, Rogier van der Weiden sau Dierik Bouts) au influențat într-un fel sau altul arta acestui înfloritor centru comercial Bruges. Ei însă veneau și plecau, pe când Christus a rămas. Iar dependența lui de Jan van Eyck frizează parazitismul“.



Petrus Christus (c. 1410–72) și-a început activitatea sub influența decisivă a lui Van Eyck (cu care se pare că a și colaborat); după care urmează un grup de portrete excepționale în care naturalismul flamand aderă la principiile artei Italiei Centrale. În *Portretul unei fete* (Berlin) datele realiste învăluite într-o delicată atmosferă abstractă conferă portretului o suavitate juvenilă și o expresie ușor visătoare.

În portrete (*Tânăra*, Berlin) și în scenele religioase și profane atinge un perfect echilibru între atmosfera idealistă și realismul psihologic (135). – „Chiar și faptul sacru se desfășoară într-o atmosferă de reculegere, aproape o „scenă de gen“, ca în opera sa *S. Eligio și cei doi tineri logodiți* (New York, col. Lehman)“ (58).

Operele sale cele mai remarcabile sunt: *Judecata de Apoi* (Berlin), *Plângerea lui Hristos* (Bruxelles) și *Coborârea de pe cruce* (în două versiuni, Bruxelles și New York; ultima îndeosebi arată, prin caracterul accentuat dramatic, o influență a lui Van der Weiden.

„În majoritatea tablourilor sale inspirația e săracă, dar meșteșugul e măiestrit, minunată alegerea culorii. Pictorul avea mai ales simțul tainei sufletului“ (59). Operele lui, mai ales cele de mai târziu, au constituit o importantă punte de legătură culturală între pictura flamandă și cea italiană, ajungând la o viziune a formei, apropiată de cea a lui Antonello da Messina (96). – Opera lui Petrus Christus a avut un rol important în difuzarea picturii flamande fie în țările germanice fie, și în mod deosebit, în cele mediteraneene.

## Van der Weiden

„În jurul anului 1445 se manifestă o rezistență față de umanismul liric al lui Jan van Eyck. Artiștii nu mai simt atât de puternic atracția lumii exterioare. O întoarcere la spiritul gotic concentrează gândurile asupra păcatului și orientează formele sale spre austeritate“ (59). – Reprezentantul acestui moment de îndreptare spre o nouă direcție a picturii este Rogier van der Weiden (c. 1480–1464)<sup>1</sup>.



Van der Weiden: „Coborârea de pe cruce“.

<sup>1</sup> Sau Roger de la Pasture. În flamandă, cuvântul „pasture“ (pășune, nutreț, hrană) înseamnă – figurat – „pictură“.



Fiu al unui fabricant de cuțite (după alte surse, sculptor) s-a născut la Tournai. Și-a făcut ucenicia în atelierul lui Campin<sup>1</sup>. A devenit maestru la Bruxelles, unde a și fost numit pictor oficial al orașului. A pictat două tablouri cu scene din viața împăratului Trau (lucrări pierdute, a rămas doar o descriere și un desen). În 1450 face o călătorie în Italia, vizitează Roma – unde admiră operele lui Gentile da Fabriano din Lateran – și, probabil Florența; iar la Ferrara, execută câteva lucrări pentru ducele Lionello d'Este. În timpul șederii în Italia a avut relații și cu seniorii Milanului.

Reîntors la Bruxelles, renumele câștigat i-a adus numeroase comenzi din partea familiilor aristocrate. Din cauză că nici o operă a sa nu este semnată și datată, până către mijlocul secolului al XIX-lea toate tablourile lui Van der Weiden erau atribuite lui Jan van Eyck sau altor maeștri. Numai pentru două opere – *Coborârea de pe cruce* (Prado) și *Răstignirea* (Viena) – există atestări documentare care să le dovedească paternitatea; toate celelalte opere îi sunt atribuite – într-un consens (aproape) general – pe baza stabilirii unor raporturi stilistice (49). (În schimb, unii critici – mai puțini – invocând unele analogii stilistice, i le atribuie lui Van der Weiden pe unele ale lui Van Eyck...).

\*

Cele două capodopere care îl situează pe artist în primele rânduri ale marilor maeștri ai artei Renașterii sunt *Coborârea de pe cruce* și *Răstignirea* (p. 11).

Prima (o replică se găsește la Escorial) este pictată – către 1435 – pe un fond de aur. Celebrul, binecunoscutul tablou își datorează deosebita forță de a impresiona extraordinar și prin

<sup>1</sup> **Robert Campin** (c. 1378–1444), pictor, de la care n-a rămas nici o operă semnată; ca urmare, a fost identificat cu Maestrul din Flémale, – a cărui operă, la rândul ei, este atribuită azi, de majoritatea criticii, tinereții lui Van der Weiden. Identificarea certă a acestor trei pictori și atribuirea paternității operei fiecăruia este problema cea mai controversată de critici.



Van der Weiden: „Vizita Fecioarei la Sf. Elisabeta“.

formatul său mare (3,30 m. pe 2,30 m.) în care personajele, puțin numeroase, figuri statuare transpuse în pictură, sunt redată la scară umană, în mărime naturală. Echilibrul perfect al compoziției dă o vigoare excepțională operei; în jurul axei centrale, cele două grupuri, de cuvioase femei și de discipoli, sunt dispuse într-o simetrie lipsită de orice accentuare monotonă, – în timp ce corpul Fecioarei leșinate, reia ritmul trupului celui coborât de pe cruce. Toată gama suferințelor



umane, de la disperare la resemnarea profundă este reprezentată aici, dar întotdeauna durerea este reținută.

*Răstignirea* – una dintre ultimele sale picturi – este o capodoperă de o mare sobrietate (p. 9), în care nu există un singur detaliu de prisos. În realitate este un triptic; dar „pentru a accentua unitatea compoziției artistul a unit cele trei panouri prin viziunea unui singur și continuu peisaj; același sens al ritmului este revelat de motivul celor 4 îngeri în zbor, de simetria între figurile celor două sfinte din panourile laterale și de echilibrul între imagini, a Fecioarei pe de o parte și, pe de alta, a celor doi donatori, în panoul central”. – Este o operă cu totul remarcabilă prin amploarea viziunii spațiale, prin dramatismul reținut al subiectului, prin sobrietatea coloritului în grisai<sup>1</sup>, spre monocrom și în primul rând – sub raportul compoziției – prin una din cele mai interesante inovații iconografice ale artistului. „La Weiden culoarea derivă din iconografia medievală și tinde să exprime ea însăși conținutul reprezentării” (49).

Alte principale opere ale lui Van der Weiden: *Madona și cancelierul Rolin* (Luvru); *Bunavestire* (Luvru), una din primele sale opere, în care influența lui Van Eyck este evidentă, în delicatele efecte de lumină și umbră; *Adorația Magilor* (München), care prin fastul îmbrăcămintei magilor îl amintește din nou pe Van Eyck, „dar la Weiden acest fast este expresia religiozității profunde a artistului care îl face să-l exalte pe Hristos și prin aceste detalii mondene. De altfel, această religiozitate intimă este prezentă în toate tablourile lui cu subiect sacru, și ceea ce surprinde în ele este atitudinea reținută, stăpânirea sentimentului; niciodată pictorul nu se lasă dus de pasiune. La Fecioară și la sfinții de la picioarele crucii asistăm la o durere cu atât mai intensă cu cât e mai reținută. Acest simț al autocontrolului este prezent și în portrete și se traduce printr-o distanțare aproape contemplativă de realitatea fizică și psihologică a subiectului” (96).

<sup>1</sup> Pictură monocromă – cu un singur ton care tinde spre gri (lucrată în tonurile aceleiași culori) și care imită efectele sculpturii.



Van der Weiden: „Sf. Maria Magdalena”.

Abia reîntors din Italia (1451) artistul pictează pentru capela spitalului din Beaune cel mai grandios tablou al său ca proporții (5,60 m. pe 2,15 m.) *Judecata de Apoi*. Lucrarea este divizată în 9 panouri; în panoul central, Hristos stând pe un curcubeu, sub el Îngerul Dreptății, cu balanța în mână; o amintire din întâlnirea pictorului cu opera lui Masaccio este perceptibilă în figura Fecioarei, într-o foarte bogată mantie albastră. Evidente sunt și inovațiile iconografice față de reprezentările din sec. XV ale subiectului: Hristos stând pe curcubeu este doar o reîntoarcere de moment la iconografia medievală. Infernul nu este o prăpastie cu flăcări și nu este populat de diavoli grotesci, așa cum se vede deseori în pictura nordică. Fericiții și condamnații nu apar înveșmântați potrivit condiției lor din viața pământească, ci toți sunt reprezentați goi – asemenea celor vreo 30 de nuduri de damnați, bărbați și femei, alergând de-a lungul zonei infe-



rioare a polipticului, într-o sarabandă de mișcări și atitudini ce conferă operei un dinamism de efect. – Dar este aici o nuditate creștină, care se rușinează de starea sa, iar nu nuditatea naturală în care apar personajele Antichității și ale Renașterii italiene (49).

\*

Fără a fi lipsit de sentimentul naturii (deși peisajul nu îi reține interesul și atenția prea mult), Weiden este, în cea mai bună tradiție a picturii Țărilor de Jos, un excelent portretist<sup>1</sup>. Numeroasele portrete, – *Portretul unei tinere* (Berlin), încă aproape de modelul lui Van Eyck; *Laurent Froment* și *Antoine de Burg* (ambele la Bruxelles) și îndeosebi binecunoscutele portrete de femei (pe lângă cel citat – considerat cel mai frumos portret feminin din întreaga pictură flamandă) din muzeele din Londra, Berlin, Washington, – „în care definirea psihologică este liric transfigurată de către extrem de subtilele variații de lumină” (58).

În aceste portrete, mai ales în cele feminine, cu totul remarcabil este limbajul mâinilor; un limbaj de care artistul se servește pentru a completa caracterizarea psihologică, obținută deja odată cu examinarea figurii, – și pentru a da iluzia profunzimii spațiale prin reprezentarea lor în primul plan; mâinile modelelor, imobile sau în mișcare, contribuie la crearea spațiului și la a lega între ele personajele (96)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> „Puține arte din lume ca pictura flamandă s-au aplecat atât de timpuriu, de îndelung și de intens asupra omului, a imaginii sale și a destinului său... Foarte rari sunt pictorii de scene religioase care să nu fi fost în același timp eminenți portretiști, – încât toată istoria flamandă din secolul al XV-lea până în secolul al XVIII-lea este povestită, fără discontinuitate, într-un fel de galerie a strămoșilor”. (77)

<sup>2</sup> Această capacitate de a realiza impresia de spațiu prin dispoziția și desenul figurilor însele, este una din cele mai importante caracteristici ale lui Weiden. Dar această redare picturală a spațiului nu este bazată pe construcția geometrică a perspectivei, ci este pur și simplu empirică (pictorul nu va adopta noua perspectivă științifică nici chiar în timpul șederii sale la Florența).

\*

Privită întreaga sa operă în complexitatea ei, nu se poate spune că Van der Weiden este un descoperitor de noi posibilități ale picturii, ca Jan van Eyck; dar este un investigator atent și profund al sufletului omenesc. Personajele lui au o credință fermă, o reținere demnă, o stăpânire în modul de a se manifesta, o măsură umană, cum aceste calități nu au mai fost reprezentate în Țările de Jos până la el. – Pictorul nu renunță la cuceririle de până acum ale picturii flamande; păstrează anumite subiecte des tratate, păstrează obiceiul de a picta figura Fecioarei într-un interior tipic flamand; „compune după scheme abstracte (*Judecata de Apoi*), caută efecte sculptorice și vrea să împingă expresia vieții spirituale până la cea mai mare intensitate”. – Păstrează și tonurile dense ale lui Van Eyck, – „dar atenuiază strălucirea coloritului acestuia, printr-o largă utilizare a albului, printr-o preferință pentru griul-violent care temperează dramatismul durerii personajelor și le conferă discreția duioșiei” (59).

Influența sa – în special prin soluțiile sale perspectivele și unele noutăți iconografice – s-a resimțit în toată pictura nordică din a doua jumătate a secolului al XV-lea. Mari maeștri ca D. Bouts și M. Schongauer pornesc de la el. Iar marele filosof al Renașterii, Nicolaus Cusanus, l-a definit: „*Maximus pictor*”.



Van der Weiden:  
„Portret de femeie”.



## Bouts

Concomitent cu școala artistică din sudul Țărilor de Jos, ai cărei reprezentanți au fost Rogier van der Weiden și Hugo van der Goes, în provinciile din nord s-a afirmat școala al cărei centru mai important a fost orașul Haarlem (patria, în secolul următor, a lui Frans Hals). Aici, influența burgheziei s-a resimțit puternic, în timp ce relațiile cu fastul și luxul Curții erau sensibil mai slabe; fapt care s-a reflectat în stilul acestei picturi, – „în care simplitatea și profunzimea sentimentului, uneori și poza sobră, își găseau o expresie mai puternică“ (56).

Reprezentantul acestei școli Dierick Bouts, născut la Haarlem (c. 1415–75), și-a desfășurat activitatea la Louvain, ca pictor oficial al orașului. În opera lui se pot identifica urmele influenței lui Jan van Eyck și Van der Weiden (cu acesta din urmă Bouts a și colaborat).

Dar „în lucrările lui Bouts omul mai este încă pătruns de pietate medievală; în comparație cu chipurile înfățișate de el, oamenii lui Van Eyck fac o impresie mult mai lumească. La Bouts, oamenii își împreunează cu evlavie mâinile și privesc nemișcați spre depărtări. Ei par cam rigizi și immobili, dar foarte interiorizați. Spre deosebire de italieni, Bouts nu pune accentul pe acțiuni, ci pe starea sufletească a participanților“ (1).

Formația sa stilistică sub influența acestor maeștri predecesori este atestată și ilustrată de cele 4 panouri ale *Polipticului Fecioarei* (Prado) și de tripticul *Coborârea de pe cruce* (catedrala din Granada). Sau de *Adorația Magilor* (Prado), numit „perla Brabantului“, – „tablou care a uluit amatorii de artă primitivă prin poezia naturii la apusul soarelui și prin afecțiunea puternică manifestată pentru frumusețile lumii“ (59). – În aceste opere<sup>1</sup> și



Bouts: „Cina cea de taină“.

îndeosebi în *Cina cea de taină* (S. Petru, Louvain) – opera sa principală și de certă atribuție – „pictorul accentuează monumentalitatea figurilor, simplifică formele, construiește cadrul cu un perfect echilibru și o riguroasă articulație spațială, arată o stăpânire sigură a științei perspectivei și sondează cu o acută sensibilitate psihologia personajelor“ (96). – În *Cina* acțiunea este transplantată într-o modestă locuință burgheză, interiorul este redat cu o minuțiozitate tipică picturii flamande. Apostolii – întocmai ca niște simpli și respectabili cetățeni ai orașului – stau pe scaune, rigid și drepti în jurul mesei, cu toții în aceeași poziție. Pictorul manifestă gustul pentru figurile alungite și ușor caricaturale. (O caracteristică a pictorului: Bouts renunță la efectul de adâncime spațială).

\*

Bouts duce reprezentarea vieții intime dintr-o locuință până

<sup>1</sup> Ca și în *Coborârea de pe cruce* (Londra, Nat. Gall.), *Martiriul Sf. Erasm* (Louvain), *Justiția Împăratului Otto* (Bruxelles).



la scena de gen. „Peste tot însă apare (faptul este mai șocant în scenele de martiriu) un fel de impasibilitate, de apatie crudă, o retorică a tăcerii. Acest aer de indiferență însă, această impasibilitate este doar aparentă; ea maschează prin obiectivitate un sentiment de singurătate, ascunde cu pudoare o neliniștită pornire sufletească. În general vorbind, pictura lui Bouts are, stilistic, drept trăsătură caracteristică, un ton de severă și calmă solemnitate (59).

Arta lui Bouts nu atinge o adevărată înălțime poetică; cu toate acestea, a avut o mare influență asupra pictorilor flamanzi (minori).



Bouts: Sf. Cristofor (detaliu din „Adorația Magilor“).

## Van der Goes

Cel mai însemnat pionier al picturii neerlandeze din secolul al XV-lea, Hugo van der Goes, s-a născut (c. 1440–74) la Gand: oraș în care a activat până în 1468, când s-a mutat la Bruges. În 1474 a fost ales decan al pictorilor din Gand, – dar în anul următor, a intrat într-o mănăstire augustiniană ca *frate converso* – folosit la treburile gospodărești ale mănăstirii – unde însă a continuat, timp de 8 ani, să picteze, și unde a murit bolnav de o gravă maladie mintală.

„Spirit neliniștit, desenator suplu și incisiv, pictor îndrăgostit de tot felul de contraste, între real și ideal, între umbră și lumină, între masele stabile ale edificiilor și agitația fremătătoare a personajelor și a draperiilor, preferă tentele acide în dominantă albastră, lasă neliniștea să transpară chiar și în imaginile calme“ (59). – Unica sa operă documentată, pe baza atribuirilor unanime, este tripticul care i-a fost comandat de Tommaso Portinari, agentul comercial al familiei Medici la Bruges, lucrare datorită căreia artistul și-a câștigat o mare faimă în Italia. Studiul picturii lui Van Eyck i-a asigurat o stăpânire perfectă a tehnicii; a beneficiat și de influența lui Bouts, – dar mai ales de la Van der Weiden pictorul a moștenit o intensă vigoare dramatică, încă din lucrările de tinerețe, remarcabile: *Coborârea de pe cruce* și *Păcatul originar* (ambele la Kusthist. Mus., Viena).

\*

Prima sa operă de deplină și mult admirată maturitate artistică este *Adorația Magilor* (Berlin), care amintește contacte ale lui Van der Goes cu pictura florentină (pe care o cunoștea numai din lucrările pe care le posedau negustorii italieni rezidenți la Bruges).





Van der Goes: „Închinarea păstorilor“ (detaliu).

Faimosul *Triptic Portinari* (Uffizi), impresionant mai întâi prin dimensiuni: 5,80 m. pe 2,50 (numai panoul central, reprezentând *Nașterea Domnului*, are lățimea de 3 m. și înălțimea de 2,50 m., figurile umane fiind redată în mărime naturală), prezintă Fecioara înconjurată de 15 îngeri și un grup de 3 păstori – porțiunea cea mai valoroasă artistic prin realismul de o puternică expresivitate a celor trei personaje; iar pe panourile laterale figurând donatorii, fiii lor (p. 35) și 4 sfinți (aceștia, profilați pe un peisaj drept fundal, de o excepțională frumusețe).

Opera prezenta toate motivele pentru a surprinde (chiar a șoca) publicul, prin compoziția sa dezordonată, eteroclită și bizară<sup>1</sup>. Sub raportul compoziției, – „în întregul tablou nu există

<sup>1</sup> „.... O priveliște plină de mister: pe un loc deschis și gol este culcat,

nici o linie liniștită, orizontală, totul e construit pe contururi ascuțite, colțuroase. Chiar dacă aspectul plat al compoziției lui Van der Goes amintește pictura medievală, figurile rustice, pline de viață, ale păstorilor și portretele ctitorilor, precum și abaterile de la simetrie, corespund direcțiilor în care se dezvoltă arta în secolul al XV-lea“ (1). – Totuși, prin caracterul său insolit și inovator, *Tripticul Portinari* a creat o profundă impresie asupra pictorilor italieni. Opera cea mai complexă a pictorului, a influențat sensibil pictura florentină a timpului; mai ales Ghirlandaio a beneficiat de mai multe sugestii ale tabloului.

\*

O operă de o compoziție incomparabil mai ordonată, coerentă, organică, este *Adorația Magilor* (Berlin); în realitate adevărata capodoperă a artistului. – Un interes major pentru ansamblul operei lui Van der Goes îl prezintă și adevăratele portrete inserate în compozițiile sacre. – În fine, „culoarea artistului este bogată, în general calmă și insuficient de variată, adeseori de o aleasă armonie, pretutindeni plină de conținut, ca un acompaniament muzical la tema formală“ (56).

jalnic de diform, Pruncul Iisus... de jur împrejur, păstori uimiți, cu ochii holbați și guri întredeschise... tineri înaripați... de după o coloană se zăresc un măgar și un bou... iar pe cele două aripi ale altarului, donatorii îngenunchiați, eremiți respingători și sălbăticiți în pustie, – și femei sfinte, găsite cu eleganță“ (1).



## Memling

German de origine, Hans Memling s-a născut (1430–94) într-un orășel de lângă Mainz, Mömlingen (de la care își trage numele). Primele rudimente ale artei și le însușește, desigur, în patrie, probabil la Köln (deși nici o urmă sigură în acest sens nu există). Dar sistematic, adevărata educație artistică și-o face la Bruxelles: se presupune că a lucrat un timp în atelierul lui Van der Weiden, cu care a și executat în colaborare unele lucrări.

În 1465 se mută la Bruges, unde primește cetățenia orașului, câștigând în curând aici faimă și o bună stare materială. Admiră aici marile opere ale lui Van Eyck, – dar la Bruges tradiția eyckiană era mai slabă ca cea a lui Rogier; se resimt însă unele influențe ale celui dintâi, ale cărui asperități Memling le va atenua, păstrând totdeauna rezerve și față de pictura celui alt. Structural, cei doi erau firi diferite: „Temperamentul lui Van der Weiden era esențialmente dramatic, în net contrast cu Memling, al cărui caracter delicat era parcurs eventual de o vână de subtilă elegie“ (51).

Artist de o fecunditate excepțională și cu o mare faimă și în străinătate – primea comenzi și din Spania, Italia, Anglia, – a lăsat peste 100 de tablouri, din care aproximativ 30 de portrete.

Prima sa operă databilă (1468) este *Tripticul lui Sir John Donne* (Chatsworth), cu Madona, Copilul, Sfinți. Urmează *Fecioara cu donatorul* (Viena, Licht.), *Coborârea în mormânt* și *Madona cu Pruncul* (ambele la Granada, catedrală). *Adorația Magilor* (Bruges, p. 18), *Răstignirea* (Lübeck), tripticul *Judecata de Apoi* (Danzig, – „una din perlele întregii picturi flamande din s. XV“ – (51)) – o compoziție însumând o mare mulțime de nuduri într-un dinamism frenetic, replică a omonimei lucrări a lui Van der Weiden, a cărei influență se resimte, etc. – Opera lui Memling cu subiecte religioase revelează un pictor deplin cre-



Memling: „Fecioara pe tron“.

dincios, dar fără nici o urmă de fanatism, melancolie sau sentimentalitate, fără simțăminte de vinovăție, fără îndoieli, dorințe sau ambiții irezistibile. „Privirea sa senină nu pătrunde niciodată în adâncul întunecat unde se dezlănțuie patimile primitive. *Martirajele* sale par să exprime mai mult fericire decât durere, iar călăii își văd de treaba lor, fără răutate, ba chiar fără un entuziasm real“ (56).

\*

Memling<sup>1</sup> a fost un temperament contemplativ, tinzând spre

<sup>1</sup> „Nu găsești la el nici pateticul, nici grandioasa plasticitate a lui Van der Weiden. Memling pare a ignora drama, se complace în mizanscena ceremoniilor bine reglate, să-și doteze modelele cu un aer



misticism. „O viziune senină și echilibrată, perceptibilă mai ales în expresia visătoare și spiritualizată a Madonelor sale, îl fac să iubească compozițiile statice, formele regulate, atmosfera clară și intonațiile coloristice armonioase care dau figurilor sale un aspect scufundat în gânduri și extatice“ (96). Lumea creaturilor sale este mai puțin supusă suferinței ca cea a lui Rogier; „este, fără îndoială, influențat de acesta, dar el își îndulcește, își atenuează figurile, linia severă a figurilor acestuia și închietudinile sale religioase“ (51). Temperamentului senin al lui Memling i se potrivesc mai degrabă scenele nedramatice – ca *Bunavestire* (pictată în mai multe replici), scenă evocată într-o casă, într-un interior minuțios analizat – asemenea interioarelor Maestrului din Flémale sau Van der Weiden. – Dar dovada cea mai strălucită și grandioasă a abilității sale narrative o constituie cele 14 scene din viața Sfintei Orsola, miniaturi pictate pe laturile celei mai faimoase opere a lui Memling: *Relicvarul Sf. Orsola* (Spitalul Sf. Ioan, Bruges), în care narațiunea se prezintă cu cel mai seducător colorit, propriu miniaturilor medievale.

Memling și-a câștigat celebritatea și ca portretist<sup>1</sup> preferat al cercurilor de negustori bogați, îndeosebi; o vocație confirmată, de altfel, și de forța psihologică de a caracteriza figurile sfinților din tablourile sale religioase, încât multe par a fi adevărate portrete. „Perfecta stăpânire a mijloacelor pictorice i-a permis să-și creeze un stil eclectic, care îi sintetiza cu foarte multă finețe și eleganță pe Van Eyck, Van der Weiden, Van der Goes și câțiva italieni“ (58). Dintre portretele sale cele mai cunoscute: *Portret de bărbat* (Frankfurt), *Omul cu medalia* (Anvers), *Tânărul în rugăciune* (Nat. Gallery), *Bătrâna* (Luvru), *Portret de*

flegmatic în care se vede un reflex al propriei sale lipse de neliniște. El elimină individualul, el idealizează, el aranjează. El datorează câte ceva fiecăruia din marii flamanzi ai sec. XV. Și rezumă astfel epoca, îndulcind și armonizând trăsăturile ei caracteristice“ (52).

<sup>1</sup> Deși portretistica lui e departe de cea obiectivă a lui Van Eyck și Van der Weiden, care prin profunzimea penetrației psihologice și perfecțiunea formală se situează pe un plan mai înalt ca Memling.



Memling: „Sf. Ioan Botezătorul“.

*tânăr* (Veneția). – Portretele au o factură briantă (p. 19), comunicând un aer de intimitate, cu modele subtil idealizate, pictate pe un fond de luminoase peisaje. „Pictorul nu este influențat de intenția de a-și flata clienții; dar stilul său formal și intelectual atenua tot ce era neplăcut și creia pretutindeni o asemănare agreabilă, în care strecura o parte din propria sa fire, candidă și senină“ (56).

\*

Hans Memling este cel mai puțin îndreptățit la titlul de inovator sau de promotor. Nici imaginația, nici puterea de observație nu îl poartă înainte. În comparație cu maeștrii mai vechi el este un imitator, iar picturile lui par șterse în coloritul lor calm și opac. Dar el l-a întrecut în popularitate chiar și pe Van Eyck: o preferință nedreaptă. Totuși, natura lui atractivă și armonioasă va continua să captiveze (56). – Memling, care îl



continuă pe Gérard David, face într-un fel suma, sinteza înaltelor virtuți spirituale și calităților tehnice care sunt apanajul întregii școli din Bruges (52).

„Artist eclectic, considerat prea adeseori a fi înclinat spre blândețe, romanticii germani au văzut în el echivalentul nordic al lui Beato Angelico: un suflet plin de candidă și extatică fervoare religioasă. La sfârșitul secolului al XIX-lea, mai era încă cel mai popular dintre marii pictori flamanzi ai secolului al XV-lea“ (51)<sup>1</sup>.



Memling: „Sf. Veronica“.

<sup>1</sup> Galeria de Artă a Muzeului Brukenthal posedă două portrete pandant, soți sau logodnici. – „De remarcat unitatea compozițională în care sunt gândite cele două tablouri. – Redarea drapajului și a efectului de cădere a draperiei – tehnică dezvoltată de Van der Weiden, Memling folosind-o pentru a introduce sugestia mișcării într-o scenă cu pronunțat caracter static“ (136).

## Gérard David

Redescoperit pe la mijlocul secolului al XX-lea, după ce secole întregi a fost dat uitării, Gérard David (1460–1523) s-a format la Haarlem, pentru ca în 1484 să-l regăsim la Bruges, bine primit de noul mediu și asimilând repede tradiția culturală dominată de marile spirite ale lui Van Eyck și Van der Weiden, Memling și Van der Goes. După moartea lui Memling, David a devenit pictorul oficial al orașului.

Dar dorința irezistibilă de a cunoaște mai îndeaproape, a trăi și a experimenta Renașterea, l-a condus la Anvers, – centru de cultură mai „modernă“ – și, foarte probabil, în Italia. (Numeroase opere ale lui se găsesc la Genova: este o dovadă peremptorie). În Italia, a admirat cu siguranță operele lui Pinturicchio, Mantegna, Piero della Francesca; dar sub raportul stilului, pictorul l-a urmat pe Rogier și mai ales pe Memling – și într-adevăr: rezultatul acestor apropiate contacte a fost transcris încă de primele sale opere. „Studiul pictorilor flamanzi se rezolvă la el în căutarea de efecte monumentale în compoziție și în intensitatea cromatică; în timp ce studiul Renașterii italiene este perceptibil mai ales în elementele decorative, în prevalarea unui spirit profan și în subiectele religioase (*Nunta din Cana*, Luvru), precum și într-un liric sentiment al naturii și al peisajului (*Botezul lui Hristos*, Bruges). Nu degeaba David a fost primul pictor olandez care a tratat peisajul ca un subiect în sine“ (96).

\*

Opera principală din presupusa (aproape indubitabilă) sa călătorie în Italia este *Răstignirea* (Genova), pe deplin renașcentistă prin lipsa oricărui detaliu superfluu și prin monumentalitatea figurilor. Convenționalismul picturii bisericești i-a oferit





Gérard David: „Botezul lui Iisus“.

un cadru potrivit pentru a-și dezvolta cu succes talentul. Stilul său atinge întreaga amploare în *Fuga în Egipt* și în *Fecioara, cu îngeri și sfinți* (muz. din Rouen), – o „*sacra conversazione*“, în maniera lui Memling; „dar fără decor, într-o compoziție orizontală și riguroasă, în care austeritatea unui Piero della Francesca este temperată de sensibilitatea flamandă“ (59). – A pictat și *Nunta de la Cana* (Luvru), – o interpretare asemenea unei reuniuni de doamne din burghezia flamandă, în care figura lui Hristos dispăre, ascunsă, rătăcită...

În aceste două compoziții, „când e vorba numai de gruparea unor femei sfinte și cucernice, compozițiile lui David lasă o impresie de gravitate monotonă. Nici un gest pripit sau profan nu tulbură atitudinea solemnă a acestor femei și fecioare, bine făcute, dar cochete, la care spiritul și trupul, forma și privirea,

sunt concepute și organizate în mod asemănător“ (56). – Și o altă notă, esențială și semnificativă: compozițiile lui David sunt total lipsite de mobilitate.

La nivel valoric de capodoperă sunt realizate alte trei picturi, – opere dintre cele mai caracteristice ale artei flamande: *Căsătoria mistică a Sf. Caterina* (Nat. Gall., Londra), în care pictorul reia motive dragi lui Memling, dar resimțite cu mai mare severitate de inspirație, cu figuri imobile într-o lumină aurită de o lumină supranaturală (58).



Gérard David: „Fuga în Egipt“.

A doua capodoperă, tripticul (azi în muzeul din Bruxelles) având în panoul central *Botezul lui Hristos*, este o scenă admirabilă de *plein-air*<sup>1</sup> în care un peisaj de extraordinară frumusețe unifică cele 3 panouri ale tripticului; iar spațiul este scandat, măsurat, de simetrica dispoziție a personajelor: Iisus, Botezătorul și donatorul tabloului<sup>2</sup>.

În ce privește a treia capodoperă: *Fecioara cu trei sfinte și donatorul* (Nat. Gall.) – „cu greu am putea găsi o altă operă

<sup>1</sup> „Pictură practică în aer liber, în scopul reproducerii atmosferei, luminii și efectelor cromatice specifice peisajului natural“ (84).

<sup>2</sup> Cu aceasta, „tema peisajului va deține tot mai mult spațiu în opera de mai târziu a lui David. Panourile cu peisaje din Amsterdam sunt primele peisaje „pure“ ale picturii flamande, – în același timp cu progresiva simplificare a structurii spațiale și stilizarea figurilor, – ajungându-se la un clasicism senin, intim, exprimat cu maxima stilizare formală“ (58).



religioasă timpurie din Țările de Jos care să aibă armonia sonoră, gravitatea și structura fermă a acesteia. Panoul acesta este un punct culminant, poate chiar o excepție în ce privește unitatea de iluminare a coloritului cald și a clarobscurului bine dezvoltat – observă Friedländer. „În general, picturile lui David par mai sobre, cu o tonalitate mai rece; iar compoziția – prea clară și prea regulată“.



David: „Canonicul Salviati și trei Sfinți“.

## Bosch

Considerat pictorul „bizar“ prin excelență, a cărui operă nu este, într-adevăr, de o imediată și ușoară lectură – mai ales dacă pictorul este privit detașat de ambianța culturală în care a apărut acum mai bine de cinci secole – Jeroen Anthoniszoon van Aken s-a născut, către 1450 (m. 1516), în Hertogenbosch – a cărui ultimă silabă a adoptat-o ca pseudonim, – un orașel mic, dar cu o intensă viață culturală, de lângă Anvers. Tatăl său era pictor.



Bosch: „Răstignirea“.



S-a căsătorit cu o orfană bogată, a cărei zestre consistentă i-a asigurat poziția și ascensiunea în lumea burgheză a orașului. Grație acestei situații este primit membru al confraternității „*Frații Vieții Comune*”<sup>1</sup> și, în curând, „frate jurat”, devenind astfel o notabilitate a orașului.

Confreria nu își limita activitatea la practicarea unui nou tip de spiritualitate și la opere de caritate, ci organiza și reprezentații teatrale cu caracter sacru sau profan, cu scene și dansuri simbolice, coregrafii fantastice în care interveneau motive infernale, terorizante, demoniace, cu scene scabroase, cu vrăjitoare, balet de stafii și schelete, – spectacole la limita între libertinaj și bigotism, care implicau și un mare lux de artificii scenice grotești. La acete manifestări populare în care înnotau reminiscențe negre mistice medievale, Bosch avea și el un rol de organizator, mai ales în a căuta efecte de groază, de teroare.

Aceasta este ambianța culturală în care se mișca Bosch. Cunoștea literatură alchimistă, ezoterică populară, într-o vreme când alchimia era mijloc acceptat și foarte răspândit de „realizare spirituală”, vecină cu magia neagră și vehicol de idei sata-nice. – În toate acestea constă problema psihologiei lui Bosch și a viziunilor bizare, aberante, frecvente în pictura sa. – Este psihologia care generează imaginile fantastice și capricioase ale operelor lui, controlate de un excepțional simț al figurii și compoziției; imagini ce par a fi produse de o experiență onirică anormală, sau de halucinații procurate cu ajutorul drogului: „*alifia vrăjitoarelor*”, faimosul excitant din epocă, producea halucinații foarte apropiate de cele ale lumii fantastice a lui Bosch.

<sup>1</sup> Întemeiată în sec. XIV de teologul și scriitorul mistic Jan Ruysbroeck, confreria promova o spiritualitate accesibilă și vulgului, bazată pe meditația asupra Patimilor Mântuitorului și a Sfârșitului Lumii; și care a marcat profund curentul mistic cunoscut sub numele *Devotio moderna*, ilustrat de *Imitația lui Hristos* de Thomas de Kempis, cea mai citită operă religioasă după *Biblie*. – Confreria întreținea vestita Școală din Deventer, la care a învățat și Erasm din Rotterdam, timp de 3 ani (și pe care, tocmai în acei ani, a frecventat-o și Bosch).

Ceea ce – fapt esențial – nu diminuează nici valoarea estetică a operelor, nici forța geniului său artistic; dar nici nu exclude ca Bosch să se fi servit uneori de asemenea mijloace pentru a-și stimula imaginația, creativitatea, spiritul animat de un sincer și profund sentiment religios. „Este cert că sufletul lui Bosch artistul a fost un suflet turmentat, pătruns de o realitate mistică proprie pe care o transpune prin intermediul simbolurilor în operele sale, și printr-un stil excepțional de coerent și de echilibrat. – Că această viziune care îi permite să exprime aspecte grotești ale sufletului omenesc este susținută de o judecată de condamnare, este un fapt secundar” (31).

\*

„Secundar” – nu tocmai. În realitate, chiar o atitudine de judecare și de condamnare a lumii este – ideologic – elementul ce îi susține și motivează opera. În efortul de a caracteriza păca-



Bosch: „Fiul risipitor”.



tele, incertitudinile și contradicțiile sufletului, Bosch se inspiră substanțialmente din viața reală, din lumea externă, din societatea timpului său. Figură de tranziție între Evul Mediu și începutul lumii moderne, el a individualizat cu ochiu critic tarele, viciile și aberațiile realității.

Pictor, ornamentist, actor și organizator de spectacole de teatru popular, cântăreț de biserică, creator de vitralii, de măști, de costume de carnaval, – iar în restul timpului, pictând pentru el, pentru plăcerea lui: într-o vreme când era de neconceput ca un artist să picteze un tablou fără să primească în prealabil comanda, Bosch picta pentru el. – I se pot atribui cu certitudine, se pare, un număr de 30 de tablouri. Unul dintre primele este *Tratamentul nebuniei* (Prado).

„Ca și cum ar avertiza că o criză morală și socială amenință viața, senină încă, a timpului, Bosch se întoarce de mai multe ori la tema nebuniei, mișcat de convingerea că oamenii păcătuiesc pentru că sunt inconștienți, și sunt inconștienți pentru că au pierdut legătura cu Dumnezeu“ (96). – *Tratamentul nebuniei*, considerată de critici aproape o capodoperă, este o scenă de gen care vorbește de înșelătoria, mistificarea, nebunia omenirii, – voind să spună că „este o prostie a voi să scoți omului din cap acel grăunte de nebunie pe care fiecare îl are, și care, de fapt, îi face omului viața mai ușoară“. „Este „tabloul în care, ca o nou-tate de capitală importanță, pictorul introduce peisajul panoramic, imens, liniștit, deșert și tăcut, conceput în termeni picturali, – cu alte cuvinte, în valori purtătoare de iluzii spațiale“ (31).

Din aceeași perioadă de tinerețe datează *Scamatorul* (S. Germain-en-Laye) și *Cele șapte păcate capitale* (Prado). Ultimul, este o compoziție anulară divizată în 7 sectoare; fiecare este o miniatură gotică abia mărită și fiecare convertind alegoria într-o scenă de gen. Vanitatea, Mânia, Luxuria, Lăcomia, Lenea, Avariția și Invidia furnizează pretextul unor imagini inspirate din viața cotidiană, văzută cu un ochi șiret, răutăcios, ironic, critic. „Cu această operă, Bosch inaugurează, în Țările de Jos, pictura de inspirație populară, tabloul social, tabloul-teză“. – Acest tablou făcea parte dintr-un grup de opere pe care Filip II



Bosch: „Batjocorirea lui Hristos“.

le-a trimis la Escorial. (Regele le păstra în camera sa, ca un ghid de comportare morală creștină).

\*

Seria celebrelor tripticiuri – în număr de cinci<sup>1</sup> – care inaugurează maniera șocantă, bizară, originală de exprimare a unei viziuni atât de neobișnuite, începe cu *Carul cu fân*. Apare aici o simbologie mai complexă decât în lucrările citate mai sus. Panoul central – care grupează personaje luate din toate clasele și categoriile societății în jurul unui motiv folcloric – se referă la locuțiunile populare și la proverbele flamande care fac aluzie la înșelătorie și care, în fân văd simbolul bogăției, lăcomiei și patimile pe care acestea le generează. – Ansamblul este compus din numeroase scene care ilustrează idea, formulată în proverbul

<sup>1</sup> *Carul cu fân* (Prado); *Nașterea Domnului* (Prado); *Ispitirea Sf. Anton* (Muz. National, Lisabona); *Grădina plăcerilor* (Prado) și *Judecata de Apoi* (Viena, Kunsthist. Mus.). La care se adaugă alte două, mai puțin însemnate: *Pala degli Eremiti* și *Sf. Iulia*, – ambele la Veneția (Palazzo Ducale).



flamand: „*Lumea este asemenea unui car cu fân. Fiecare ia din el cât poate*“.

Exceptionalul triptic *Nașterea Domnului* – singurul lipsit de extravagantele bizarerii proprii lui Bosch – reprezintă punctul culminant al artei pictorului. Prevalează net peisajul închis pe linia orizontului cu arhitecturi fantastice, animate de reminiscențe biblice. „Este unul din cele mai subtile poeme figurate din arta Occidentului. Eveniment major: peisajul ocupă patru cincimi din suprafața ansamblului... O vibrație animă culoarea potolită, iar această culoare potolită conferă naturii o inflexiune familiară: o asemenea unitate cromatică este foarte rară la Bosch (nu se va mai regăsi decât în *Ispitirea Sf. Anton*)“ (46).

Motivul ispitirii revine mereu în opera lui Bosch. Pe lângă propensiunea sa spre fantastic și monstruos, el caută și în tentații iminența și amenințarea răului. „Tripticul *Ispitirea Sf. Anton* este un admirabil pretext de demonologie. Symbolism complex, încărcat de aluzii la practicile magice, îmbibate de date alchimiste care se întemeiază pe o reverie de origine sexuală inspirată de foc. (În termeni psihanalitici, focul este semnul păcatului și al răului). Opera este o emanație exasperată a filosofiei pesimiste a pictorului; ea rezumă concepția sa despre lumea răului“ (46).

Dar opera cea mai complexă, mai completă și mai misterioasă este tripticul *Grădina plăcerilor*, care cuprinde, care condensează în el toate enigmele gândirii lui Bosch. Este suma symbolismelor adoptate, de o lectură nu ușoară, și nici nu lipsită de contradicții. „Formele vegetale au uneori aspecte ilogice și monstruoase, nu pentru a atesta că forțele răului sunt născute odată cu Creațiunea însăși, într-o unitate indisolubilă, ci și pentru a ne arăta că natura însăși are mai multe taine decât credem. În panoul central, pictorul exprimă plăceri neînfrânate și o serie infinită de ispite; reușește să exprime într-o formă foarte elegantă și profund poetică, fondul cel mai tainic al sufletului omenesc, cu dorințele sale nesăturate, cu înfrângerile și iluziile ei absurde“ (31). – În cele din urmă, ideea de bază, semnificația operei poate fi formulată astfel: „Formele stranii vegetale și animale fantastice, monștrii hibrizi, simbolurile bizare, totul este chemat să creeze o vastă și complexă repre-

zentare a omenirii care, pe calea plăcerilor, se îndreaptă spre perdiție“ (46).

De reținut: *Grădina plăcerilor* introduce (remarcă de Tolnay) primul peisaj pur din istoria artei europene. Este tripticul cel mai feeric al lui Bosch.

\*

Faptul prin care aceste triptice au șocat este, evident, caracterul lor bizar.

Pentru a-și exprima angoasele, anxietățile, Bosch recurge – în operele sale de maturitate – la unul din repertoriile pictorice cele mai rare și mai surprinzătoare din întreaga istorie a artei: credințele populare arhaice, misterele medievale, proverbe, simboluri alchimiste, subiecte sacre: totul îi oferă pretext pentru a da corp unei lumi imaginare și imprevizibile, plină de viziuni, de coșmare, de nebunie (96). Domeniul unui asemenea pictor care își ia astfel de subiecte stranii, extravagante, este fantasticul. Gândirea sa lucidă își bazează motivele pe bestiarii și pe flora sculptată pe fațadele bisericilor, pe proverbele și glumele din folclor, pe farsele satirice medievale, pe teatrul popular flamand.



Bosch: „Monstrul cu coșul în spate“ (detaliu din Judecata de Apoi).



„Monștrii lui sunt creați printr-o modificare de scară, care alătură un chip minuscul și o pasăre enormă; printr-o asociere de elemente aparținând unor corpuri diferite: ulciorul cu cap de om, o coadă cu ramuri vegetale, un pește cu roți, o corabie-pasăre; prin metamorfoze: om îngenunchiat devenind casă și încrețitură de teren; prin suprimări îndrăznețe: omul șezând, redus la un cap mare pe picioare mici; prin transpuneri; stânci preschimbate în bijuterii, ș.a.m.d. – Un alt procedeu juxtapune oribilul cu admirabilul, visul frumos cu coșmarul, o confuzie satanică între Infern și Paradis. Traduce viguros niște obsesii și refulări, multiplică agresiv imaginile unui erotism obscen, simbolurile eterne ale plăcerilor și perversiunilor. Pentru a descifra sechele de acest fel, pentru a le clarifica iconografia, exegeții invocă alchimia, vrăjitoria, astrologia, istoria ereziei; iar pictorii epocii noastre descoperă în ele o ilustrare a freudismului. – Totul, dominat de o cugetare profundă și clară: Bosch ilustrează cele două aspecte complementare ale dogmei creștine. Adevărul, învățătura Domnului, sentimentul păcatului, virtuțile ascetismului, puterea Credinței împotrivindu-se forțelor Diavolului, puternicul atașament al omenilor de plăcerile lumești“ (59).

\*

O serie relativ lungă de tablouri cu totul remarcabile, dintre cele mai frumoase ale picturii flamande, se situează radical în afara zonei insolitului șocant și al anxietății, al grotescului și coșmarului, al bizarului straniu și al fantasticului extravagant, – caractere prin care este definită de obicei originalitatea lui Bosch.

După primul grup de opere (*Cele șapte păcate*, *Vindecarea nebuniei*, *Scamatorul*) au urmat *Corabia nebunilor* (Luvru), lucrare atât de apropiată ca sens de faimoasa carte satirică cu acest titlu a contemporanului său Sebastian Brant); *Nunta din Cana* (Rotterdam), o punere în pagină cu totul originală, o expresie insolită a unei foarte libere interpretări – plasată într-o ambianță ciudată – a minunii din Cana Galileei; *Paradisul și Înălțarea în Empireu*, – tablouri de o fermecătoare poezie (Veneția, Palatul Ducal); *Ecce Homo* (Prado), binecunoscutul *tondo*, din colecția lui Filip II (Escorial), – de un puternic

realism în care se percepe o influență a lui Van der Weiden; *Încoronarea cu spini* (Nat. Gall., Londra); *Sf. Ioan Evangelistul* (Berlin) și *Sf. Ioan Botezătorul în deșert* (Madrid, Galdiano), – tablouri mai puțin celebre și cunoscute, de o rară simplitate, puritate spirituală și plastică. În sfârșit: *Purtarea crucii* (Gand, Muzeu) – „cu obsedantele ființe de coșmar, cu profiluri hidoase, obraze decrepite, aprinse de băutură, figuri oribile, deformate de injurie și ură: un tablou unic în genul său din întreaga pictură flamandă“ (46).

\*

Prin imaginile pe care le-a creat<sup>1</sup> Bosch rămâne o figură singulară în sec. XV. „A fost primul reprezentant al unui suprarealism de tip intelectual, stimulat mai mult de rațiunile obscure ale inconștientului decât de experiența reală; și a creat o lume figurativă urmărind nu atât să genereze o atmosferă de devoțiune; cât să trezească judecata rațiunii și să exprime o mie de neliniști, de anxietăți, pe care, în fața răului, omul le poartă înrădăcinate în sine. A inventat spații imagine spectrale și creaturi diforme, concentrând toată expresivitatea în grimasele grotești și în mimica excesivă a personajelor“ (58).

Bosch a reprezentat în opera sa destinul întregii omeniri. „Poate că secretul lui Bosch este în întregime aici: în cunoașterea și experiența unor sisteme și doctrine antireligioase sau eretice care, totuși, n-au reușit să-i elimine credința. Viziunea disperată a unei lumi expuse, fără posibilitatea de scăpare, la acțiunea forțelor răului, l-au împins forțat să reprezinte restituirea întregii lumi, forțelor triumfătoare ale răului.

Poate că intuiția sa cea mai acută este tocmai aceasta: „de a fi înțeles că omul suferă în viață o deformare monstruoasă când se forțează să atingă o fericire imposibilă cu ajutorul forțelor malefice“ (31).

<sup>1</sup> Bosch nu este pictor de portrete. El și Bruegel sunt printre puținii pictori flamanzi care nu ne-au lăsat portrete. „Pentru Bosch nu individualitatea în sine are înțeles, ci numai individualitatea anormală, excesivă, numai caricatura“ (56).



## Quentin Metsys

Născut la Louvain (1466–1530) – orașul lui Bouts (cu care însă avea puține însușiri în comun) – s-a format în ambianța artistică a acestuia; dar s-a stabilit la Anvers, căutând să atenuieze intensitatea religioasă a tradiției gotice și tinzând spre monumentalitate, spre realismul și sensul profan al artei renascentiste. Din aceste motive care îl caracterizează și prin influența exercitată asupra sa de arta italiană – în deosebi de Leonardo da Vinci – el poate fi considerat adevăratul fondator al Școlii din Anvers.

Inițiatorul acestui curent de artă flamandă „a dezvoltat stilul primitivilor flamanzi ducând până la extremele consecințe puritatea liniară și transparenta culorii”; și, în același timp, „a căutat să depășească secolul al XV-lea flamand, accentuând sensul liric al compozițiilor fără a nega însă condiția tradițională, care atribuia cadrului un spațiu separat de cel al spectatorului” (58).

La Anvers, pictorul a lucrat exclusiv pentru burghezia locală. Pentru compozițiile mai mari, a apelat la desenatorii și tapisierii care erau adevărații reprezentanți ai decorației de suprafață monumentală din Țările de Jos; „se poate ca Metsys să fi lucrat și desene de tapiserie și ca acestea să fi avut un anumit rol în formarea stilului său” (56).

\*

Operele sale cele mai bune se remarcă printr-o sensibilitate pur flamandă pentru peisaj, pentru rigoarea compoziției, armonia limpede a culorilor și admirabila prospețime a detaliilor.

La fel ca Gérard David, Metsys caută și el măreția monumentală. *Retablul Sf. Ana* (Bruxelles) – în care subiectul panoului central: *Nașterea Domnului*, este plasat în cadrul unei



Metsys; „Bijutierul cu soția”.

superbe arhitecturi brunelleschiene – prezintă, într-o organizare compozițională aproape perfectă<sup>1</sup> – o scenă de o armonie calmă care te face să te gândești la Perugino. – Cealaltă capodoperă a lui Quentin: *Coborârea în mormânt* (Anvers), exprimă, contrar calmului tabloului precedent, un panteism agitat: „asemenea lui Bosch (dar pe alte căi) Metsys pictează neliniștile sufletești ascunse ale omului” (59).

Alte opere religioase se apropie de nivelul capodoperelor: *Fecioara cu Pruncul* (Bruxelles), *Adorația Magilor* (New York), *Hristos înfățișat poporului* (Prado), și chiar *Maria Magdalena* (Anvers), deși total profană, fără cel mai neînsemnat atribut sacru. – Temperament reținut, sobru, fără tentații mistice, Quentin a fost puternic atras de Leonardo da Vinci, de la care a împrumutat atitudini și compoziții. *Madona cu Copilul*, din Muzeul din Poznań, se trage direct din binecunoscuta capo-

<sup>1</sup> De prisos apar – în contrast cu sobrietatea ansamblului – figurile și scenele diversioniste de copii din colțurile tabloului.



doperă *Fecioara, Copilul și Sf. Ana*; în timp ce *Magdalena* din Anvers, „este o variantă flamandă a portretului Giocondei” – afirmă Genaille; pictorul adaptează în special spiritualitatea ambiguă, zâmbetul nedecis al chipurilor lui Leonardo la stilul nordic (de ex. *Madona cu Copilul*, Rotterdam). – Pe Metsys îl interesează în mod deosebit expresia psihologică a personajului, pe care uneori o împinge, ca și Bosch, până la caricatură (*Bătrânul, Femeia slută*, ș.a.).

\*

În seria operelor cu subiect profan – dar aceasta în afara spiritului picturii flamande, sub toate raporturile, – se remarcă, cu o notă de atractivitate proprie picturii italiene, *Suzana și bătrânii* (Bruxelles), în care contactele cu Școala din Fontainebleau sunt atestate de frumusețea „italiană” a personajelor feminine, de perfecțiunea și eleganța nudului Suzanei și de ritmul mișcării imprimat celor două tinere din serviciul zeiței; nud rarism, dacă nu chiar unic în întreaga operă a pictorului. – Preferința pictorului (totdeauna respingând aulicul, somptuosul, tema aristocrată sau mondenă) merge, aproape constant, spre realismul și cotidianul obișnuit, aproape vulgar (*Vânzătoarea de vânat*, Dresda). Binecunoscut este dublul portret *Zaraful cu soția* (Luvru) într-un cadru modest de interior, cu o foarte atentă redare a amănuntelor: unul din cele mai caracteristice exemple de realism renesanțist flamand. Iar ca artist înnoitor al genului, portretul lui *Erasm din Rotterdam* (Roma, Gal. Corsini) este una dintre primele capodopere flamande care devine o „scenă de gen”. – „Nevoia de a reda un adevăr natural l-a dus pe artist nu doar la experiențe peisagistice, ci și la căutarea unei expresivități psihologice – care va da rezultate stridente și de-a dreptul caricaturale chiar în unele opere cu caracter sacru, ca în *Adorația Magilor*, din New York” (58).

„Întreaga operă a lui Metsys atestă vasta cultură a artistului și inspirația, efortul său conștient spre rafinament, ca și un gust personal care evită grosierul și comunul, îndreptându-se spre ceea ce e rar și ales” (56). – Sub raport formal, Metsys a con-

ceput și a elaborat primele forme ale unui manierism în pictura flamandă. „În locul conturului continuu al figurii sau obiectului, în locul tonului local, el preferă un desen frânt și niște culori deschise, diluate, niște nuanțe transparente de verde calm, sau tonuri irizate și acide” (59).



Metsys: „Suzana și bătrânii”.



## Jan Gossaert

Între 1515–1540, retablurile, în general tablourile cu subiecte religioase, sunt încă foarte numeroase; dar acum principii și burghezii bogați încep să comande tot mai multe picturi care să le împodobească locuințele cu imagini profane. Influența italiană este acum foarte puternică, mai ales la Curte, unde, încă din primii ani ai secolului, pictorul oficial era Jan Gossaert (sau Gossart, zis Mabuse, – c. 1478–1532).

Maestru la Anvers – la vârsta de 25 de ani – pictorul de curte al ducelui Filip de Burgundia (mai târziu, și al regilor Danemarcei și al Margaretei de Austria), în 1508 este în suita ducelui, în vizită în Italia. Însoțind apoi o ambasadă a Împăratului Maximilian la papa Iuliu II, pictorul are prilejul fericit de a vizita, după Roma, Florența și Veneția și de a lua contact cu operele marilor maeștri italieni. (În 1508, Michelangelo tocmai începuse să picteze plafonul Sixtinei, iar Rafael, apartamentele Vaticanului). – În Italia, „pasionat de Mantegna, de sculptorii florentini și de arta contemplată la Roma, a copiat pe antici – și s-a întors umanist atât de pasionat încât își semna operele cu numele latinizat“ (59).

În arta sa, tradiția flamandă, influențele graficii lui Dürer și Lucas van Leyden, precum și descoperirea Renașterii italiene, converg, dând viață uneia din primele manifestări ale manierismului flamand. Primele opere sunt încă gotice (*Adorația Magilor*, – Nat. Gall., Londra); dar după călătoria sa în Italia apar rezultatele influenței picturii lui Dürer și a artei italiene: în *Tripticul Malvagna* (Palermo), panoul central: *Madona cu Copilul și îngeri*, de o rară grandoare a încadrării ansamblului și în același timp grupul de o rară frumusețe și de o delicată gingășie a îngerilor constituie unul din cele mai remarcabile ecouri ale Renașterii italiene în pictura flamandă. „Dar pasiunea



Gossaert: „Sf. Luca pictând-o pe Fecioară“.

sa fanatică pentru forma fizică nu i-a permis să devină și un bun interpret al spiritualității creștine“ (56)<sup>1</sup>. – A treia (și a patra) capodoperă de artă religioasă – cu același subiect, insolit în iconografia flamandă a două versiuni total diferite sunt *Sf. Luca pictând-o pe Fecioară* (Praga și Viena).

<sup>1</sup> „În esență, n-a asimilat nimic din arta italiană dincolo de o anumită preferință pentru forma plastică și un apetit pentru corpuri nude în violentă mișcare... Opera e însă lipsită de viață... talentul lui Gossart e lipsit de dinamism. Timid în expresie, pictorul este timid și în compoziție, cu puține idei“. – Asemenea opinii, cel puțin discutabile și neadoptate de marea majoritate a criticii, sunt surprinzătoare la un critic de prestigiu lui Max Friedländer.



\*

Elemente incontestabile de aceeași inspirație renașcentistă italiană sunt de astă dată cele mitologice. Scrie Vasari: „Gossart a fost primul artist care a adus adevărata metodă de reprezentare a figurilor nude și mitologice din Italia în Țările de Jos“. – Pictorul era foarte mândru de nudurile sale mitologice, considerându-se cu orgoliu un mare cunoscător al Antichității. – Gossart a fost, într-adevăr, primul pictor din Nord care a pictat *Iubirile zeilor*, inspirându-se din *Metamorfozele* lui Ovidiu, ca pe niște mari compoziții senzuale și vesele, și legând amintirea Antichității cu învățămintele trase din gravurile lui Dürer (59).

În reprezentarea nudurilor – subiectul *Adam și Eva* l-a reluat de câteva ori – pictorul l-a urmat pe Dürer. Accepta bucuros comenzile de nuduri – în mărime naturală, – plastic definite în structura lor anatomică, cu o idealizare a formelor proprie poeziei clasiciste: *Hercule și Deianira* (Berlin), *Venus* (Rovigo), *Neptun și Anfitrite* (Berlin), *Danae* (München) – în care principiile renașcentiste de esențialitate perspectivică și anatomică se unesc cu particularitatea coloristică și de desen, tipică flamanzilor“ (96).

\*

Gossart a lăsat și un număr considerabil de portrete intense: *Carol de Burgundia* (Berlin), în care urmează tradiția flamanzilor în definirea analitică a modelului; – *Omul cu rozariul* (Londra), ș.a. – „Îi plăcea să-și facă figurile cât mai mari posibil; și cum nu se arăta prea sensibil la iraționalitatea peisajului, preferă să picteze sfinții ca busturi, pe un fundal neutru“ (56). – Încântător este triplul portret al celor trei *Copii ai regelui Danemarcei* (Hampton Court).

„Pictura lui Gossaert va avea o funcție fundamentală în dezvoltarea picturii flamande prin noile raporturi de culoare pe care le instaurează și mai ales pentru compoziția lor spațială de tip Mantegna. – Freamătul trupului atenuând desenul precis al musculaturii, caracterul figurilor, dovedesc că Gossart, umanist al Renașterii, nu își pierde virtuțile flamande“ (59).

## Lucas van Leyden

Fiul unui talentat pictor din Leyden, Huygen Jacobsz, Lucas (1494–1533) va rămâne în istoria artei cunoscut doar cu numele orașului său natal. S-a remarcat foarte repede printr-o surprinzătoare precocitate: mai întâi – sub influența lui Dürer – ca gravor, la vârsta de 14 ani, cu stampele *Adam și Eva* (Berlin), *Mahomed și călugărul* și *Lăptăreasa* (Amsterdam), aceasta din urmă fiind considerată o adevărată capodoperă de „gravură de gen“, nedepășită de nici o altă operă ulterioară a sa<sup>1</sup>; și totodată,



Lucas van Leyden: „Partida de șah“.

<sup>1</sup> „Deja această producție, de gravor și acuarelist, permite să-i urmărim evoluția stilistică: caracterizate de incizii dense, delicate și fluente – și de un foarte acut spirit de observație – sunt gravurile anterioare întâlnirii – directe și personale, din 1521, – cu Dürer; iar apoi, prin influența lui Gossart (pe care l-a cunoscut personal în 1523) (96).



la aceeași dată, ca pictor: *Jucători de șah* (Berlin), lucrare absolut remarcabilă, una din cele mai vechi reprezentări „de gen” din pictura olandeză; și pe deasupra, pictură executată într-o epocă în care predominau net temele religioase, tabloul atestă capacitatea și siguranța de portretist a tânărului de 16 ani.

În același an, Lucas a pictat *Suzana în fața judecătorilor* (lucrare distrusă în timpul ultimului război) în care atestă, la fel ca în precedenta citată, predilecția artistului pentru temele narrative, și pentru redarea aspectelor cotidiene – și de costumație a epocii.

\*

Dar lucrările sale în pictură dezvăluie și contacte cu manierismul pictorilor din Anvers (*Lot și fiicele lui*, – în diferite replici; *Adorația Magilor*, *Soția lui Putifar*, ș.a.). „Sub influența lui Gossart, Lucas se îndreaptă spre o căutare a monumentalității, care îl va duce la o ponderată răceală; până când, insistența lui de a reprezenta opulente nuduri feminine atestă adeziunea lui la clasicism susținut și cult, dar ajutat și de o mare abilitate tehnică”. Aceasta, atât în gravură, cât și în producția picturală: „în operele sale domină o sigură redare a valorilor plastice și o definire clară, realistă a imaginilor” (96).

Lucrare splendidă este *Madona, copilul, Magdalena și donatorul* (München); dar capodopera lui Lucas este tripticul *Judecata de Apoi* (Leyden), opera sa cea mai monumentală și mai matură, cu elemente încă dureriene, dar surprinzând și printr-o precisă definire a spațiului și tratarea sculpturală a nudurilor; o capodoperă și prin echilibrul compoziției, prin studiul mișcării nudurilor și pentru culorile clare, care confirmă cel mai bine interesul pictorului pentru Renașterea italiană.

Ca portretist (elogiat de critică este *Autoportretul* aflat în Muz. din Braunschweig), Lucas este mai degrabă un fizionomist decât un psiholog: o confirmă imediat cele două portrete de *Jucători* – de șah și de cărți. „Înrădăcinat într-un mediu burghez, fără să slujească nici Curtea nici Biserica, și urmărind cu

predilecție ciudățeniile vieții cotidiene, Lucas vădește un accentuat interes pentru pictura de gen” (56).

Artistul din Leyden s-a bucurat de o mare popularitate mai ales printre colecționarii și cunoscătorii de gravuri, care și azi îi prețuiesc mult stampele. „În schimb, pictura sa, nu îndeajuns de cunoscută, nu pare a fi deosebit de semnificativă în cadrul manierismului olandez; opera sa grafică în schimb, cu tehnica sa foarte rafinată, a avut o notabilă influență în toată Europa” (58).



Lucas van Leyden: „Maria cu Copilul”.



## Bruegel

Singurul autentic urmaș al lui Bosch, cu care avea o profundă afinitate, a fost Bruegel, al cărui unic cu adevărat precursor a fost Hieronymus Bosch.

Pieter Bruegel (pronunță: „Broaighel“) supranumit „cel Bătrân“ – fiind capul unei familii de mai mulți pictori, cunoscuți, – s-a născut (în 1525, m. 1569) în Bogel – sau Brögel, – un sat lângă Limbourg, în Brabant. În lipsa unui nume de familie – fapt frecvent în acea epocă, mai ales în mediul popular și rural – și-a luat ca nume patronimic pe cel al localității în care s-a născut. După o tradiție locală, era un copil găsit, adoptat de o familie de țărani și pe care l-a avut în grijă și preotul satului. Copilul care se arăta a fi foarte înzestrat pentru desen (preotul îl ajuta și să-și poată vinde desenele la târgul din Eindoven, din apropiere), a fost dat ucenic la Anvers, în atelierul lui Pieter Coecke, mare admirator al lui Rafael și traducător al tratatului lui Serlio, – în curând începând să lucreze pentru editorul și gravorul Hieronymus Cock, umanist format în Italia și bun cunoscător al artei italiene. Anvers era un mare centru tipografic unde se tipăreau mai mult de jumătate din cărțile editate în Țările de Jos și care exporta în cantități considerabile gravuri în Italia, Franța, – aceiași negustori importând masiv gravuri din Italia și Germania. Trei sute de pictori, gravori și sculptori din Anvers aveau calificarea și titlul de „maestri“.

Bruegel și-a început activitatea ca ilustrator și desenator de gravuri, înainte de a începe să picteze, devenind maestru în 1551. Doi ani mai târziu face o călătorie la Roma (probabil și la Veneția, Napoli, în Calabria și Sicilia) unde lucrează intens, – gravuri, desene, miniaturi. O călătorie care „a dat viziunii sale pictorice gustul pentru distribuirea liberă a spațiului, sensul decorativ, bogăția nuanțelor coloristice și definirea plastică a fi-



Bruegel: „Țărani la joc“.

ințelor în mișcare, – fără să îi atingă măcar cea mai genuină și mai originală genialitate a sa, constând dintr-o incisivă, acută, dramatică viziune realistă a oamenilor și a lumii lor“ (96).

După alți doi ani se reîntoarce la Anvers, lucrând ca gravor și desenator, totodată ocupându-se și cu comerțul de artă. – „Desenele și gravurile sale, cu subiecte de istorie sacră, folclor flamand sau proverbe populare în care, alături de reminiscențe din arta folcloristică a lui Bosch<sup>1</sup>, apare dramaticitatea discretă și fără retorism, capacitatea de a sesiza cu un amar realism tipurile umane în ceea ce au mai caracterizant și mai individual, care vor constitui apoi datele inconfundabile ale picturii sale în ulei sau tempera, cărei i s-a dedicat numai după 1557“ (96).

<sup>1</sup> „Dar dacă ambii ajung să realizeze o viziune a lumii bizară și pesimistă, Bosch ajunge la această introducând fructele fanteziei lui halucinante, populată de străni demoni și de monștri groțști; Bruegel, dimpotrivă, găsește fantasticul și extravagantul în substanța însăși a realității, în gesturile oamenilor, în figurile grosolane, de țăranoi neciopliți, pe care penelul său le fixează cum n-a mai făcut-o nimeni înaintea lui“ (86).



De la această dată desenatorul și ilustratorul Bruegel se consideră pictor. (De fapt, pictase încă din 1553 câteva piese simple, pictură de gen, cu teme ușor accesibile). Primele lucrări – *Parabola semănătorului* (Washington, Gallery) și *Prăbușirea lui Icar* (Muz. Bruxelles), singura sa pictură cu un subiect mitologic, – sunt opere cu totul remarcabile. – Capodoperele sale, semnate, se grupează între anii 1557–68, într-o perioadă de creație de numai 11 ani.

Seria marilor opere (primele – fapt semnificativ – bazate pe teme populare) în care pictorul va aglomera zeci de personaje – într-un tablou de format obișnuit, 1,20 x 1,65 m. – este inaugurată de *Mantia albastră* (Berlin), titlu dat de personajul central în albastru, purtătorul semnificației tabloului: „Centru moral, centru cromatic, centru fizic al compoziției, Mantia albastră este emblema nebuniei lumii. O nebunie pe care pictorul nici nu o stigmatizează, nici nu o aprobă. Analistul moravurilor face un rece proces-verbal al acestora” (45). Bruegel pune în scenă peste o sută de episoade moralizatoare, maxime, sentințe, locuțiuni proverbiale, toate luate din sfera obiceiurilor, a limbii și a literaturii populare flamande. Interpreții acestora din tabloul lui Bruegel sunt mulțime de țărani, mesteșugari, bărbați, femei, copii, animale domestice, mulțime angajată în zeci de scene variate, interesante, pitorești, amuzante, narate într-un ritm epic și descriptiv antrenant.

\*

*Carnavalul și Postul mare*, următoarea capodoperă a seriei, atestă încă odată „simțul prezentului” care îl domină pe artist; în acest caz, înfățișând o altă față a vieții cotidiene populare. Este una din primele picturi ale artistului caracterizată de o mare acumulare atât de detalii cât și în bogăție de colorit. Subiectul, luat dintr-o tradiție flamandă, este un pretext pentru a prezenta aspectele colorate ale vieții dintr-un sat. Figuri de toate tipurile, de toate vârstele, din toate zonele sociale, întreagă această antologie figurativă de o asemenea diversitate, este unificată de



Bruegel: „Vânători pe zăpadă”.

un colorit care transcende nenumăratele anecdote narate aici. „Inventarul este excepțional, ineputabil, fără echivalent în arta întregii lumi” (45). – Motivul major al acestui tablou derivă dintr-un *fabliau* medieval, care l-a inspirat și pe Bosch – și care face aluzie, probabil, la luptele religioase care însângerau epoca.

*Jocuri de copii* este singurul tablou pe care pictorul l-a lipsit de orice înțeles, căruia nu i-a atribuit nici o intenție politică sau moralizatoare. Peste 200 de copii sunt prinși în zeci de jocuri copilărești, cu o vervă de un dinamism infatigabil (și cu atribute de atractivitate asemeni celor din tabloul anterior)<sup>1</sup>. Și din sutele de copii, nu este unul a cărui atitudine să nu fie expresivă, savuroasă și perfect adecvată acțiunii respective. – Ceea ce este de asemenea de notat aici, ca și în următoarele tablouri, este capacitatea pictorului de a sesiza și fixa mișcarea personajelor;

<sup>1</sup> „Pictorul folosește aici aceeași formulă compozitivă, dar sugestia spațială este mai exaltată de un rafinat echilibru clarobscur cu culori vii, care cuprinde zone de umbră și de lumină în contrast puternic” (96).



iar imaginația lui inventivă este atât de bogată, încât din sutele sale de figuri nu găsim două surprinse într-o aceeași atitudine. „În comparație cu personajele sale, cele ale înaintașilor săi – chiar și cele ale lui Bosch – ne apar, cu toată pretinsa lor animație, slabe, monotone, rigide și afectate“ (56).

\*

Fiind atât de strâns legat, prin structura sa psihologică și morală, de viața cotidiană a satului Bruegel nu a putut rămâne impasibil la dramaticele evenimente care însângerau țara – și la care va face transparente aluzii în operele sale. Mișcările libertare populare, agitate și de fanatismul sectelor protestante, s-au intensificat progresiv, atingând momentul culminant în 1564. Pentru a le reprima, Filip II îl trimite pe sadicul duce de Alba – și represaliile se traduc în atrocități, arestări, torturi și mii de execuții capitale.

Aceste evenimente dramatice au găsit un viu ecou în sufletul artistului, care le-a tradus, aluziv, în următoarele opere.

Regimentele spaniole staționate în Lombardia trec Alpii îndreptându-se spre Țările de Jos; și tabloul, care ia drept pretext o temă biblică și titlul *Convertirea Sf. Pavel* (Kunsthist., Viena) face o aluzie directă la acest marș. – Peisajul este grandios. Nici o altă operă a lui Bruegel nu acumulează atâtea sugestii spațiale: „Este cel mai bogat și mai complet tablou al lui Bruegel“ – exclamă cu entuziasm criticul Delevoy.

*Căderea îngerilor răzvrățiți* (Muz. Bruxelles) – din nou un subiect biblic ca pretext – împrumută, ca procedee, morfologia și fantasticul lui Bosch pentru a stigmatiza nebunia omenească reprezentată de sumbrul cortegiu al demonilor care îl asaltează într-una pe Sf. Mihail. Amintirea vechiului maestru este atât de prezentă încât, privit de la distanță, tabloul parcă ar fi, într-adevăr, semnat de Hieronymus Bosch. – *Drumul pe dealul Calvarului* (Viena) narează pregătirea unei execuții capitale. O mare



Bruegel: „Nuntă țărănească“.

mulțime de oameni simpli, bărbați, femei, copii chiar sunt păziți și brutalizați de soldații spanioli – și un grandios cadru de peisaj asociază natura la această dramă a mulțimii care se îndreaptă spre locul Răstignirii.

Ororile ocupației spaniole se întetesc, tot mai atroce, – și Bruegel pictează o altă capodoperă care-l definește din plin și în care aduce din nou elemente bizare din lumea fantastică, de coșmar, a marelui înaintaș Bosch. Personajul central – punctul de gravitate al întregii compoziții – al cărui nume dă și titlul tabloului: *Dulle Griet* (în traducere: „Turbata de furie Margret“ – Anvers), personifică rezistența populară contra opresorului. Figură apocaliptică, încarnând spiritul de violență, Griet îi pune spectatorului în față nebunia și bestialitatea umană gata să se alieze și cu forțele Infernului, evocate într-o viziune care prefigurează parcă *Guernica* lui Picasso<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> „*Margret nebuna* e un crâmpei de infern, demență și sabat. Din jerbele incendiilor, din roșul violent al fondului, apar făpturi drăcești, torturate, convulsive, se învâlmășesc gesturi de nebuni, se deslănțuie creaturi de halucinație, într-un tumult orb, fără țință, fără sfârșit (23).



Teroarea continuă în întreaga țară – și *Uciderea pruncilor* (Kunsthist., Viena) ne introduce în iadul represiunii ducelui de Alba. Tabloul biblicului „*Masacru al inocenților*“ (pentru Bruegel, toate istoriile biblice sunt evenimente din timpul său) ia drept cadru un liniștit și pașnic sat din Brabant, într-un peisaj de iarnă. (Albul zăpezii din acest tablou – care se repetă și în *Numărătoarea din Betleem*, și în *Vânători pe zăpadă*, este de un efect unic în întreaga pictură a Renașterii)<sup>1</sup>.

Bilanțul acestui carnaj din Țările de Jos, pictorul îl încheie după zece ani, către 1568, în ultima capodoperă a acestui ciclu aluziv la evenimentele contemporane, alegoria sumbă ilustrând atotputernicia ineluctabilă a morții: *Triumful morții* (Viena). Deși au mai rămas aici multe trăsături caracteristice primei perioade a creației pictorului, tabloul poate fi considerat cel care anunță faza ultimă a picturii lui Bruegel. „Masacre colective, suplicii și spânzurători, fanfare de schelete și căruțe pline de cranii, incendii și naufragii, dărâmături fumegânde, lumini de apocalips: nimic nu scapă acțiunii unificatoare a celei mai uimitoare magii picturale“ (45). – Cunoscutul critic Ch. de Tolnay observa că această compoziție se fonda simultan pe două tradiții iconografice: concepția italiană a „*Triumfului morții*“ și tema nordică a „*Dansului macabru*“. Accentuată tragic imaginea și ideea morții, de armata de schelete care se grăbesc să-și termine cât mai repede victimele, de planurile secunde ale tabloului, cu văile în flăcări, și folosind limbajul plastic de coșmar al maestrului său Hieronymus Bosch, pictorul a realizat una din cele mai impresionante opere ale Renașterii flamande<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Una din cele 4 replici ale acestei opere se află în Muzeul Brukenthal din Sibiu. Una este la Hampton Court; a patra într-o colecție particulară în Japonia.

<sup>2</sup> Spre sfârșitul vieții Bruegel a mai realizat și alte tablouri inspirate din realitățile crude ale timpului, dar temându-se că violența lor prea clar aluzivă i-ar pune în pericol familia, le-a distrus.

\*

Bruegel este, substanțialmente, pictorul vieții rurale, pictorul țăranilor. În perioadele de senină evadare din obsesia tragicelor evenimente ale vremii el a creat opere care l-au și consacrat în ochii posterității în această ipostază. De altminteri, creația sa nu se repartizează, tematic și tehnic, în perioade succesive net distincte.

Ca om, Bruegel era un caracter integru, intransigent, plăcându-i să se amuze<sup>1</sup>, dar conștient de valoarea lui și ostil oricăror concesiilor sau compromisuri; refuzând profiturile pe care i le-ar fi putut aduce comenzile de tablouri religioase, de portrete sau de nuduri: nu se cunosc lucrări de aceste genuri care să i se poată atribui. „Bruegel a fost primul care a reușit să elimine reminiscentele cucerniciei religioase, expresia și gravitatea solemnă a figurilor și a gesturilor. El a fost primul care a observat rânduiala treburilor zilnice, cu umor, dar fără să-și bată joc sau să denatureze; și mai ales, fără părtinire“ (56). Se pare că n-a lucrat decât pentru un cerc relativ restrâns de prieteni, de amatori, de colecționari.

Un asemenea colecționar, bancher, i-a comandat, pentru a-și împodobi locuința, 6 tablouri cu tema *Anotimpurile*, în care pictorul arăta că percepe, cu o rară perspicacitate, spiritul, specificul, sufletul fiecărui anotimp. S-au păstrat 5 din această serie: *Întoarcerea turmelor*, *Zi întunecată*, *Secerișul*, *Strânsul*

<sup>1</sup> „Bruegel era un om foarte calm și rezervat, vorbea puțin, dar știa să fie vesel în societate. De fapt, sunt rare tablourile pe care le poți privi fără să râzi, și chiar cel care e grav și serios nu te poate împiedica să zâmbești sau să pufnești în râs... Bruegel mergea adeseori la țară pentru a-i vedea pe țăranii și a lua parte la bâlciurile și la nunțile lor; îi plăcea să se îmbrace ca țăran și să le ducă daruri, ca și cum ar fi făcut parte din rândurile sau din familia lor. Atunci îi plăcea să-și observe gazdele în felul lor de a mânca, a bea, a dansa, de a se iubi, de a petrece; toate astea le-a pus în pictură cu multă iscusință și veselie“ – relatează celebrul biograf contemporan Karel van Mander.



*fânului și Vânători pe zăpadă*, – pe care unii critici o consideră capodopera sa supremă<sup>1</sup>.

Ansamblul – „grandioasă simfonie pastorală” – cum a fost numită – și, fără îndoială, culmea artei flamande din sec. XVI, operă care prezintă în gradul cel mai înalt spiritul Renașterii, „este un fel de epopee clasică a vieții rurale și a țăranului legat de ritmul anotimpurilor. Bruegel i-a citit pe Homer și pe Hesiod” (59). Este un ansamblu pictural care ilustrează și simbolizează nu doar imersiunea pasivă a omului în natură, ci și nevoia pe care el o resimte de a făptui, a munci, a exista potrivit legilor pe care i le impune natura. De a construi, pentru sine, sau să lucreze, să trudească pentru alții, – „rămânând un tip anonim, un pur simbol al efortului și al acțiunii” (45). O afectuoasă descriere a trudei omului, adevărații protagoniști ai narațiunii fiind forța marilor cicluri ale naturii și implacabila reîntoarcere a anotimpurilor sub care omul trăiește.

\*

Producția artistică a lui Bruegel care se situează între ultimii 3–4 ani ai vieții pare că ar fi vrut să evoce afectuoasa seninătate a vieții de familie într-o serie de tablouri inspirate de o nuntă dintr-un sat și de petrecerile țăărănești: *Alai de nuntă, Dans țăărănesc, Ospăț de nuntă*, ș.a., – o pasionată și cordială celebrare a sănătății morale a lumii țăranilor. – Intervine și în acest ciclu de scene rurale nota caracteristică artei pictorului, –

<sup>1</sup> Fascinantă este într-adevăr frumusețea peisajului, – peisaj mai amplu decât în oricare altă operă a pictorului. – Momentul trebuie reținut: „Până la el, peisajul continua să aibă o importanță secundară. În arta flamandă a secolului al XV-lea, oamenii sunt mari ca dimensiuni, iar peisajul e mic. Făptura umană este în primul plan. Bruegel răstoarnă relația. El dă peisajului ceea ce ia de la om. Reducând făptura omenească, pictorul dilată peisajul la dimensiuni gigantice. Găsim largime și adâncime în peisajele lui” (56).

care dă mai multă importanță elementelor secundare decât subiectului principal; ca atare, și în acest ciclu „Bruegel se decide să pună accentul pe împrejurările care însoțesc un eveniment decât pe evenimentul însuși. Pentru el e mai important să descrie un dans țăărănesc flamand decât nunta care este pretextul dansului” (59).

Ultima perioadă a creației pictorului este marcată de umbrele melancoliei și pesimismului, exprimate de trei dintre operele cele mai cunoscute, – toate trei create în 1568, ultimul an al vieții. *Cerșetorii* (Louvre) simbol al degradării fizice și al păcatelor săvârșite, compoziție de o foarte puternică vigoare expresivă – prezentând trăsăturile veridice ale celei mai deplorabile decăderi fizice. Un la fel de tragic spectacol al mizeriei omenești îl prezintă *Parabola orbilor* (Mus. Muz. Napoli), dureroasă meditație asupra destinului: cinci orbi conduși de o călăuză, orb ca și ei, amenințați să se prăvălească în prăpastie – asemenea oamenilor orbiți de propriile patimi... – Prin ultima operă, *Mizantropul* (Napoli) pictorul își exprimă amara concluzie a întregii sale vieți: un bătrân într-o mantie neagră lungă până la pământ – căruia un hoț îi fură punga cu bani – meditează, spunându-și în gând (cuvinte adăugate pe tablou): „*Pentru că lumea e atât de perfidă umblu eu îmbrăcat în doliu*”.

\*

„Considerat până în 1890 ca un „maestru plin de haz”; până în 1923, ca un martor al rezistenței flamande față de modelele artistice italiene, respingând nudul, portretul, tema religioasă, subiectul mitologic, istoric, grandios, arhitecturile Renașterii, Bruegel a fost definit, în sfârșit, începând din 1930, în relațiile sale cu umanismul. Nu fusese până atunci decât un fel de comediant brutal și fanfaron; după care va fi considerat, dacă nu un filosof, măcar un literat, un gânditor” (59). – „N-a fost socotit un mare artist de contemporanii săi. Artei lui îi lipsea



stilul grandios, erudiția romană, tot ce făcea din pictorul meșteșugar un artist, – noțiuni care a apărut tocmai în acel timp. Pentru vechea generație, arta lui era lipsită de finisaj atent și de tehnica verniului, – pe când generația tânără se întreba, probabil, de ce vizita lui în Italia n-a reușit deloc să rafineze gustul artistului. Căci în timpul vieții lui, arta sa a plăcut mai ales omului de rând; și aceasta, mai mult prin conținut decât prin formă“ (56).

Marele său aport în arta flamandă a Renașterii este „lumea lui Bruegel“<sup>1</sup>. Nu-l interesează să realizeze un studiu pătrunzător al persoanei umane; îl interesează mai mult aspectul fizic decât cel psihologic: *tipul*, mai mult decât individul. „Nu analizează deloc articulațiile corpului și musculatura; el redă forma globală, linia, care exprimă concis o masă, care sugerează o forță“. În timpul lui, ecourile artei italiene pătrunseseră deja și în Țările de Jos. „Lucrând în spiritul Renașterii italiene, pictorii neerlandezi din secolul al XVI-lea porneau de la figura nudă. Veșmântul era aranjat pe suportul format de trup, dezvăluindu-l sau ascunzându-l, dar rămânând subordonat lui. La Bruegel nu găsim un asemenea dualism. Trupul și haina, asociate întâmplător, sunt privite ca un singur tot“ (56).

Bruegel este singurul (sau aproape) artist neerlandez a cărui operă nu însumează portrete; a refuzat sistematic să dea un portret, pentru că „nu era abil să sesizeze expresia unui zâmbet sau conținutul psihologic al unei priviri“. Figurile lui sunt în general îndesate, văzute de sus, în racursi, late, grosolane, dar întotdeauna agile, sprintene, iuți în mișcări, contorsionate chiar în unele din capodopere. „Capacitatea lui de a sesiza și de a reda mișcarea este evidentă, este frapantă; iar imaginația lui inventivă este atât de bogată încât printre o mie de figuri nu găsim

<sup>1</sup> „Bruegel a fost, rând pe rând și adeseori în același timp, jovial și tragic, realist și extravagant în imaginație, fabulos, convulsiv, demonic, subtil, tortuos, dar păstrând totdeauna savoarea populară“ (23).



Bruegel: „Parabola orbilor“.

două cu aceeași atitudine“. Bruegel nu se repetă niciodată. Presat de bogăția copleșitoare a ideilor sale, artistul n-avea timp să finiseze detaliile. Trasează figurile cu o trăsătură de creion sau de peniță, analitică, nervoasă. Totul îl împingea la grabă, și maniera sa de ilustrator, și permanenta sa dorință de a înfățișa *ceva nou*“. – În corelație necesară cu această aplicație este sobrietatea unei reprezentări. În privința aceasta, în desenele sau în picturile sale el este – s-ar putea spune – un pionier, prin îndrăzneala de a ignora amănuntele; între maeștrii flamanzi este primul care neglijează, omite, abandonează desenul tradițional neerlandez, amănunțit, exhaustiv, cu o totală indiferență față de detaliu. Faptul esențial îl constituie capacitatea artistului de a sesiza ansamblul. Formele sunt totdeauna ferm conturate. „Această soliditate a desenului se îmbină cu utilizarea primitivă și pozitivă a tonurilor locale, dând tablourilor lui o robustețe populară și o notă de superficial arhaism“ (56).

Un caracter țărănesc, frust, plebeu are și umorul pe care îl degajează pictura lui Bruegel: mai degrabă ponderat decât exploziv, ironizând dar nu ridiculizând în maniera rabelaisiană (cu excepția, firește, a umorului fantastic și grotesc din operele în care persistă influența lui Bosch). În schimb, este un umor



prin care se exprimă o satiră în spiritul lui Erasm. „Bruegel a introdus hohotul de râs al poporului în pictura timpurilor moderne; și dacă a știut să se degajeze de o lungă tradiție religioasă este pentru că a putut „să coboare din etern în prezent“; a știut să trăiască intens obiectivele oferite meditației sale“ (45)<sup>1</sup>.

## ARTA RENĂȘTERII ÎN GERMANIA

---

<sup>1</sup> Pieter Bruegel cel Bătrân a avut doi fii, și ei pictori: Pieter Bruegel cel Tânăr („Bruegel al Infernului“ – cum a fost numit pentru frecvența cu care a pictat scene oribile în tablouri de dimensiuni mici și în gravuri pe cupru); și Jan, zis „Bruegel al catifelelor“, care a trăit 4 ani în Italia, a pictat numeroase peisaje de natură decorativă, dar în care nu lipsește elementul realist. A fost și un abil pictor de flori, la fel ca cei doi fii ai săi, Ambrosius și Jan cel Tânăr; acesta din urmă, autor de tablouri cu subiecte sacre și profane, în care continuă stilul părintelui său. – Din cei 7 fii ai lui Jan cel Tânăr, 5 au fost și ei pictori; cel mai cunoscut dintre ei este Abraham, zis „Napoletanul“, care, după un lung sejur la Roma, s-a transferat la Napoli, unde a contribuit la dezvoltarea genului de pictură de flori, – domeniu în care s-a dovedit a fi un pictor foarte valoros (96). Pieter cel Tânăr a copiat o parte din lucrările tatălui său cu o excepțională fidelitate, unele fiind atribuite părintelui său. Muzeul Brukenthal posedă un cu totul deosebit *Peisaj de iarnă cu capcană de păsări*. – Muzeul Național de Artă din București posedă patru lucrări de Pieter Bruegel cel Tânăr (*Primăvara, Vara, Toamna, Iarna*); iar de Jan Bruegel cel Bătrân (1586–1625), un *Vas cu flori*.



„Pe fondul tradițiilor culturale din perioada ottoniană<sup>1</sup>, lumea germană a creat o artă de o marcată originalitate, care a reacționat întotdeauna la influențele provenite din Franța sau Italia. Numeroasele centre și școli artistice regionale, autonome, au luat naștere datorită divizării politice a teritoriilor germanice până în secolul al XIX-lea. — Pe de altă parte, arta germană și-a imprimat propriul caracter și altor țări din Europa Centrală și Orientală, care gravitau în orbita Imperiului German, — ca Boemia, Polonia, Ungaria“ (96).

Dar Germania a întâmpinat arta Renașterii cu o hotărâtă reticență<sup>2</sup>. În pofida multor concesii făcute noului spirit care cucerea întreagă Europa, secolul al XVI-lea nu aduce în Germania o ruptură cu tradițiile Evului Mediu. „Tendențele autohtone, stimulate de goticul târziu, exagerarea naturalistă, dinamismul plastic, setea ostentativă de expresivitate, sunt de

---

<sup>1</sup> Artă germană din epoca împăraților Otto I și Otto II (sec. X–XI), moștenitoare a artei carolingiene, având același caracter profund aulic; s-a exprimat printr-o căutare a monumentalității în arhitectură și în arta plastică; iar în pictură, printr-o dezvoltare excepțională a miniaturii.

<sup>2</sup> „Evul Mediu gotic rămânea încă viu acolo unde înflorise în mod deosebit, în Nordul Europei. În schimb Renașterea domnea fără împotrivire acolo unde Evul Mediu nu se afirmase niciodată, în special în Italia. Renașterea a pornit de aici, pentru a se răspândi peste tot unde Evul Mediu dominase; dar uneori rău asimilată, chiar profund denaturată, s-a întâmplat că ea nu constituia aici decât un placaj superficial. În felul acesta, Germania și Spania au trecut de la goticul final la baroc, fără o veritabilă ruptură de continuitate și fără ca Renașterea să se fi manifestat între aceste două epoci altfel decât prin aporturi episodice“ (74).





Palatul „Gewandhaus” din Brannschweig (1590–91).

altfel în completă antinomie cu idealismul, simțul echilibrului, gustul armoniei, elogiate de platonicienii Renașterii. Pe de altă parte, mai ales în arhitectură, Germania va rămâne fidelă esteticii și gândirii Evului Mediu... Umanismul nu ajunge aici la o senină conciliere a filosofiei antice cu misticismul creștin. După ce a favorizat afirmarea individualismului, până la urmă a contribuit la paralizarea, anchilozarea tradiției germanice într-o atitudine de rezistență față de cultura greco-latină, ale cărei idei nu vor fi niciodată cu adevărat asimilate” (73).

\*

Secolul al XV-lea în Germania este epoca ultimei faze a goticului numită *Spätgotic* („gotic târziu”) sau *Sondergotic* („gotic original”); o perioadă de căutări de noi drumuri, forme.

modalități artistice, corespunzând începuturilor Renașterii italiene și mai ales flamande. În arhitectură, noile propuneri spațiale gotice venite din Franța (Ile-de-France), au fost acceptate mai târziu în lumea germanică (sec. XIII), cu mai mult de un secol după primele lor formulări, tradiția romanică opunând aici o puternică rezistență. Abia după 1350, se crează – în arhitectura religioasă, în care se exprimă acum o spațialitate originală – un stil pur național și care domină necontestat: *Hallenkirche*, „biserica hală” (păstrându-și caracterele exterioare gotice), cu trei nave de înălțime egală; planul aproape pătrat, transeptul eliminat, bolta în cruce și nervuri aproape plate, dimensiuni aproape egale între înălțime și lărgimea navei, arcade largi și înalte, cu coloane svelte sau cu pilaștri octogonali și capitelurile suprimate; spațiul interior echilibrat, luminos, limitat, concentrat pe nava centrală: o concepție apropiată de cea a Renașterii. (Noul stil de „biserica hală” va iradia în Danemarca și Suedia, iar în est, până în Transilvania, Cracovia, Țările Baltice; în Saxonia și Turingia – până în sec. XVI). – „Acestor biserici de tip burghez apărute în marile orașe, ordinele călugărilor franciscani și domenicieni le vor opune edificii sobre bazilicale, fără transept, acoperite cu boltă – dar uneori și cu plafon plan – făcând astfel mai variată și mai pitorească panorama orașelor” (14)<sup>1</sup>.

În secolul al XVI-lea, o adevărată arhitectură religioasă de tip renascentist există numai în regiunile catolice, promovată fiind de Contrareformă; modelul cel mai semnificativ este *Michaelskirche* din München (construită între 1583–97), cu o singură navă și capele laterale), după schema iezuită, exempli-

<sup>1</sup> De stilul *Hallenkirche* este legată – între 1350–1450 – activitatea familiei de arhitecți și sculptori al cărei mai important membru a fost Peter Parler (1330–99) și a cărei activitate – la construcția bisericilor din Köln, Regensburg și Freiburg i. B., Ulm, Basel, Bratislava și Viena – este excepțională; îndeosebi la Praga, unde Peter Parler a fost ajutat de cei trei frați și cei patru fii ai săi. Sub împăratul Carol IV, Praga devine unul din cele mai importante centre ale goticului internațional, în mare parte datorită și lui Peter Parler.





Jörg Syrlin: „Ptolemeu“, „sculptură în lemn.  
Corul Domului din Ulm. Sec. XV.

ficată (mai târziu) de *Chiesa del Gesù*, din Roma (opera lui Vignola).

\*

Arhitectura civilă a orașelor germane (vechile castele gotice au dispărut aproape în totalitate) păstrează caracterul tipic medieval; doar câteva elemente ornamentale sunt împrumutate – în sec. XVI – din repertoriul contemporan italian, intrând într-o compoziție dezordonată: un compromis între gotic și noul gust renescentist. De o notabilă vivacitate este noua tematică: palatele municipale (din Münster, Brunswick, Aachen, Regensburg, Lübeck, etc., precum și spitalele sau alte edificii publice exprimă prosperitatea economică a orașelor). De asemenea,

castelele noii aristocrații negustorești, ale Ordinului Teutonic, precum și locuințele, net diferențiate, ale burghezilor bogați. În unele cazuri – precum capela funerară (1509–18) a celebrei familii de mari negustori Fugger din Augsburg, născută din formele nobile și calme ale Renașterii italiene – noul stil este prezent, modest; dar palatele preferă în continuare elementele de decor gotice. Cel mai faimos palat renescentist din Germania este palatul rezidențial din Heidelberg (construit, se pare, de un arhitect italian). În orice caz, influențe evidente se reflectă în palatul rezidențial din Landshut (1336–42), construit și ornamentat de artiști veniți tocmai din Mantova. Elemente ornamentale – „grotesche”<sup>1</sup> – provenind din monumente renescentiste din Roma, se regăsesc și în alte palate (din München, Landshut, etc.).



Grünwald: „Bunavestire“ (detaliu).

<sup>1</sup> „Gen de ornamentație de origine romană, provenind din ruinele vilelor (*grote* – „peșteri“) antice, reintrodus în epoca Renașterii, constând într-o decorație fantastică, pictată sau sculptată, alcătuită din motive geometrice, vegetale, animale și personaje bizare, îmbinate cu arabescuri“ (84).





Adam Kraft: „Autoportret“.

Interesul pentru arhitectura renașcentistă italiană este mai sensibil în regiunile meridionale (Bavaria, Tirol, castelul Ambros, de lângă Innsbruck; în timp ce în nord domină Renașterea flamandă (municipiile din Bremen, Danzig, ș.a.). De inspirație palladiană – și totodată marcând culmea influenței Renașterii italiene – este palatul municipiului din Augsburg.

\*

„Prima sculptură gotică germană – și prin aceasta se înțelege fie aria de limbă germană, fie zonele dependente politic sau cultural – începe într-un dialog deschis cu catedralele franceze – Chartres, Paris, Reims, Soissons... Dar apare și o căutare de soliditate plastică, ce se poate justifica numai printr-o atașare de inclinațiile romanice“ (14). Cele mai vechi exemple se pot

găsi în catedralele din Strassburg, Bamberg și Naumburg (*Ekkehardt și Uta*). În aceste statui este ușor de recunoscut și cele două tendințe ale sculpturii germane, care se vor împleti între ele până în secolul al XVI-lea: pe de o parte, o aderență scrupuloasă la adevăr; pe de alta, acea intensitate a expresiei care azi se obișnuiește a fi numită „expresionism“.

„De subliniat este progresiva deplasare a atenției sculptorilor spre pictură (până la fuzionarea celor două arte) în marile tablouri de altar cu panouri laterale, din perioada goticului târziu, și faptul că nu sunt puțini artiștii care se dedică și picturii și sculpturii, ca Hans Multscher, Michael Pacher, Veit Stoss sau Bernt Notke“ (14).



Burgkmair: „Împăratul Maximilian“ (gravură).



Cel mai mare arhitect și sculptor din sec. XIV, activ la Praga – important centru al goticului internațional – și cel mai influent în câmpul artelor plastice a fost Peter Parler (1330–99). Autor a 21 de busturi-portrete ale împăratului Carol IV, membrilor familiei și a unor curteni ai săi, autorul unor statui de sfinți și de morminte cu gisanți<sup>1</sup>; lucrări caracterizate printr-un realism auster și o remarcabilă evidență volumetrică. Din școala sa a luat ființă un stil orientat spre grație și eleganță, așa-numitul „stil delicat” (*Weicher Stil* – în care erau lucrate foarte numeroasele *Pietà* și *Schönen Madonnen*), stil înfloritor până pe la mijlocul secolului al XV-lea, îndeosebi la Viena și alte orașe din Austria. – Influența stilului lui Peter Parler este evidentă în bisericile timpului din Cehia, precum și în alte edificii din Freiburg, Augsburg, Bamberg, – perioada 1350–1450 în care a lucrat el și familia sa primind denumirea onorifică *Parler Zeit*.

Trecerea de la *Weicher Stil* la realismul ultimelor forme, tendințe și manifestări gotice o reprezintă Hans Multscher (c. 1400–67), artist de o vastă cultură, fascinat de sculptura lui Claus Sluter și de pictura lui Van Eyck, după cum atestă statuile lui Carol cel Mare, ale regilor Poloniei și Boemiei (Municipiul din Ulm), două *Madone cu Pruncul*, un *Ecce Homo* în catedrala orașului, câteva lespezi funerare, și capodopera sa: altarul bisericii parohiale din Vipieno (lângă Bolzano), cu *scene din Viața Fecioarei și Patimile lui Hristos*<sup>2</sup>.

Din opera lui Multscher derivă spiritualitatea și vigoarea portretistică, foarte umană, a figurilor sculptate în lemn și necolorate, semibusturi, ale lui Jörg Syrlin („cel Bătrân”) – lucrări dintre cele mai remarcabile în acest gen din Germania.

<sup>1</sup> *Gisant* – efigie funerară, orizontală, executată în relief înalt, reprezentându-l, culcat, pe defunctul din respectivul mormânt.

<sup>2</sup> În 1427 s-a stabilit la Ulm, „unde s-a afirmat ca cel mai mare sculptor al școlii suabe, prin vigurosul realism și o solidă definire a volumelor sculpturii sale, în care dragostea pentru detaliu se unește cu efectele de masă și dinamismul dramatic” (96).



Veit Stoss: „Apostolul Ioan”.

În acest timp, la München, Erasmus Grasser sculptează (în 1480), în lemn policromat, faimoșii săi *Dansatori mauri*, din salonul Palatului Municipal, de o extraordinară forță de expresie, surprinși în atitudini parodice și caricaturale. – La Nürnberg lucrează Adam Kraft (1455–1508, – cel care și-a lăsat binecunoscutul autoportret, în genunchi, de la picioarele amvonului din Nürnberg, *Lorenzkirche*), unul din cei mai importanți sculptori germani ai goticului târziu. Tripticul din biserica S. Sebald, de o viguroasă intensitate a expresiei, este o operă de evidentă influență flamandă; de asemenea *Tabernacolul*, în marmură, din *Lorenzkierche*. – La Lübeck își are atelierul sculptural și pictorul Bernt Notke (activ între 1467–1509) care a lucrat și la Tallin și Stockholm. Este cel mai vechi artist german care a obținut statutul de *Freimeister* – dispensa de obligații corporatiste, – autorul giganticelor figuri sculptate în lemn ale crucii triumfale, al altarului principal din Aarhus (Danemarca) și al statuii *Sf. George și balaurul*, compoziții de un viguros realism dramatic. Notke este personalitatea eminentă a goticului târziu din Germania Septentrională.



Anton Pilgram (c. 1460 – c. 1515) și-a executat capodopera în catedrala Sf. Ștefan din Viena, – un fastuos amvon în stilul goticului târziu cu o bogată ornamentație plastică, în care și-a inserat și două expresive autoportrete, precum și remarcabilele busturi ale unor Părinți ai Bisericii. – Remarcabilă personalitate este Jörg Syrlin (c. 1425–1491), care – între 1469–74 – a executat sculpturile în lemn ale stranei, corului catedralei din Ulm, – o galerie de Profeți, Sibile, Filosofi ai Antichității, intens caracterizați din punct de vedere fizionomic și psihologic. Din aceste excepționale busturi s-au inspirat cei mai renumiți maeștri de la sfârșitul secolului al XV-lea.

\*

La Nürnberg activează și renumita familie Vischer, care a dat artei renascentiste germane cinci sculptori și turnători în bronz. Cel mai înzestrat, Peter Vischer („cel Bătrân“, 1460–1529) este personalitatea a cărei cultură artistică a fost puternic influențată de operele Renașterii italiene pe care, fără să fi vizitat vreodată Italia, le-a cunoscut prin intermediul stampelor, gravurilor, desenelor și medaliilor, difuzate în Germania<sup>1</sup>. A lucrat în diferite orașe din Saxonia (statui de apostoli pentru sarcofagul episcopului Ernest de Saxonia, în domul din Magdeburg) și din Polonia. – În 1488 a primit sarcina de a executa (împreună cu cei trei fii ai săi) mormântul în bronz al S. Sebald din biserica omonimă din Nürnberg, una din lucrările de turnătorie mai importante din câte s-au realizat în Germania. Ca desen, mormântul este pe deplin gotic; dar figurile *Apostolilor* exprimă atitudini calme, echilibrate, – fapt explicat prin cunoașterea, fie și indirectă, a artei renascentiste italiene.

Celălalt mare complex sculptural german al secolului al XVI-lea este faimosul monument funerar pe care împăratul Maxi-

<sup>1</sup> „Caractere mai franc renascentiste, cu trăsături clasicizante și predilecție pentru subiecte mitologice prezintă, la Nürnberg, Peter Vischer cel Tânăr“ – 1487–1517 (110).



Holbein: „Henric VIII“.

milian I a dorit să i se ridice, în capela Curții sale din Innsbruck; un complex de șase mari statui în bronz, de circa 2 m. înălțime fiecare, ale strămoșilor săi – reali și legendari, – precum și peste 70 de statui și busturi de sfinți, împărați romani și suverani medievali și moderni, la care au lucrat, timp de aproape un secol, cei mai mari artiști germani ai epocii. Peter Vischer a sculptat (după desenele lui Dürer) și a turnat în bronz două din cele șase statui în mărime mai înaltă decât naturală, – a lui *Teodoric* și a *Regelui Arthur*; aceasta din urmă, concepută ca imagine a unui paladin medieval. Sunt cele mai vechi realizări de sculptură în ronde-bosse din Germania (1).

\*

În secolul al XVI-lea sculptorii continuă să se modeleze după pictori (ei înșiși exersându-se, cu succes, și ca pictori), –



fără să ajungă însă la nivelul unor Dürer sau Holbein, – cu excepția, eventual, a lui Veit Stoss (c. 1447–1533) și Tilman Riemenschneider (c. 1460–1531), care au activat, trei decenii, și în noul secol. Fie ca sculptori, fie ca pictori, aceștia s-au angajat în executarea acelor grandioase altare – sculptate și pictate – numite *Schitzaltars* – cu figuri sculptate în lemn policromat. Capodoperele lor – altarele din Marienkirche (Cracovia), al lui Veit Stoss, respectiv din Jakobskirche (Rottenburg ob der Tauber) al lui Tilman Riemenschneider, sunt opere excep-

ționale, dintre cele mai originale din întreaga artă germană.

Spre sfârșitul secolului al XVI-lea, însă, activitatea artiștilor germani în câmpul sculpturii a slăbit cantitativ; iar calitativ, a scăzut până la nivelul producției artizanale.

\*

În secolul al XIII-lea pictura din aria germanică este, substanțialmente, legată încă de precedente romanice și bizantine; numai în ultimele decenii ale secolului se poate urmări o linie continuă și coerentă de dezvoltare a noului limbaj, gotic. În secolul al XIV-lea, Köln și Viena au fost centrele cele mai importante, în materie de pictură; al treilea centru, înfloritor în secolul al XV-lea, în timpul domniei împăratului Carol IV, a fost Praga. În afară de cele franceze și germane, izvoarele



Michael Pacher: „Sf. Grigorie“.



Hans Baldung Grien: „Hristos pe cruce“.

picturii boeme au fost mai ales italiene, în special Simone Martini, care în acest timp activa la Avignon, oraș cu care Curtea imperială era în cele mai bune raporturi politice și economice. (Influențe ale marii picturi boeme se pot depista și la Salzburg și Nürnberg, în Bavaria, în Tirol și în aria Ordinului Teutonic).

În prima jumătate a sec. XV, cei doi poli ai picturii germane sunt naturalismul flamand și grațioasa lume a basmului și culorilor goticului internațional. De-a lungul întregului secol sculptorii-pictori de altare, ca Hans Multscher, Veit Stoss sau Bernt Notke, deși s-au apropiat de realismul sculpturii și picturii



flamande, au cedat totuși tentației, înclinației locale spre „prea adevărat și prea expresiv“, lăsându-se atrași spre un stil artizanal. Producția artizanală foarte abundentă este asociată, cele mai adeseori cu sculptura, în retabluri de dimensiuni impunătoare, în care, spre deosebire de situația din Flandra, sculptura este, calitativ, superioară picturii.

Aproape toate centrele de creație, foarte numeroase de altfel, depind strâns de pictura flamandă. Celebră între acestea este școala din Köln, avându-l în frunte pe Stephan Lochner (c. 1410–1451), ale cărui tablouri sunt în acord cu „goticul internațional“; un stil agreabil, întrucâtva de o sentimentalitate puțin fadă. Mai multă vigoare prezintă școala hanseatică și cea din Naumburg.

Un autentic poet al picturii este Konrad Witz (1400–47), din corporația artiștilor din Basel, care, deși de cultură prevalent flamandă, s-a impus prin preocuparea de justete a luminii și umbrei, – probabil după exemple italiene.

Michael Pacher (c. 1435–98), tirolez, cunoaște pictura flamandă experimentată în Bavaria, dar și cultura artistică renascentistă italiană, în urma celor două călătorii pe care le-a făcut îndeosebi la Padova.

Încă de la începutul secolului Germania și-a adus una din cele mai prețioase contribuții, neegale de alte țări, la istoria artei Renașterii cu xilografia, practică la început de meșteri anonimi. Către 1470 își începe activitatea în orașul Colmar, cel dintâi gravor (care a practicat și pictura) al cărui nume ne este cunoscut: Martin Schongauer (m. 1491). – Peste mai puțin de două decenii îi va urma și Albrecht Dürer, – căruia, în pictură, i se vor alătura Mathias Grünewald și Hans Holbein cel Tânăr; triada de aur a picturii germane. – Într-o jumătate de secol (perioadă numită în istoria artei *Dürer Zeit*), între 1495–1545 se vor afirma în aria Imperiului și Lucas Cranach cel Bătrân, Hans Burgkmair, Albrecht Altdorfer, Hans Baldung Grien și Hans Holbein cel Tânăr: o perioadă artistică excepțională cum nu se mai întâlnea în alte țări decât în Italia. – „Au fost atrași numaidecât de nivelul acestei picturi mulți artiști italieni, dintre

cei mai sensibili și mai neliniștiți, care în acea lume agitată și vizionară, în acele forme neregulate și ondulate, în tensiunea linearistă a stampelor nordice – și în mod deosebit în acele foarte celebre ale lui Dürer – puteau găsi un stimulent pentru a trece „dincolo“ de clasicism. Este vorba, evident, de manieristi toscani ca Pontorno, sau de septentrionali ca Lotto sau Pordenone“ (14).

\*

În stilul școlii „din regiunea Dunării“ (*Donau Stil*)<sup>1</sup> – a cărei personalitate de cel mai înalt prestigiu este Albrecht Altdorfer (c. 1480–1538) – întâlnim unul din aspectele cele mai tipice ale picturii germane meridionale a secolului al XVI-lea. Caracteristica cea mai pronunțată, mai evidentă a stilului „danubian“ este dată de capacitatea respectivilor pictori de a surprinde și exprima, într-un mod cu totul pasionat și modern, raporturile omului cu forțele naturii, interesul deosebit de viu pentru arhitectura fantastică a peisajului. Această aderență la aspectele naturale ale lucrurilor, pictorii *Școlii danubiene* au însoțit-o cu o imaginație fervidă și o extraordinară acuitate în obținerea de efecte de fantezie, cele mai libere, mai nestăpânite. Aceasta explică de ce din opera acestor pictori s-au inspirat pictori ai Renașterii târzii, ca Tintoretto și Beccafumi (96). – Din atelierul lui Dürer provine alsacianul Hans Baldung Grien (c. 1485–1545). De la maestrul său derivă în special interesul pentru nudul dominat de o vitalitate demoniacă și misterioasă.

Este ciudat că Mathias Grünewald, unul din „cei trei mari“ ai picturii germane, nu a manifestat nici un interes față de noutățile Renașterii italiene, spre deosebire de Pacher și Dürer. În schimb pictorul și sculptorul cel mai prestigios din Augsburg,

<sup>1</sup> „Termenul nu trebuie înțeles în sens rigid teritorial, întrucât această școală, deși avea centrele de iradiere în orașele Regensburg, Passau și Salzburg, s-a răspândit din Bavaria până la Viena, cu profunde rezonanțe și în Germania Centrală și Septentrională; precum și în afara teritoriul german: în Italia Septentrională“ (96).



Hans Burgkmair (1473–1534), călătorește în Italia, până la Roma; el i-a orientat atenția și interesul pentru arta italiană a timpului și lui Hans Holbein cel Tânăr (1498–1543), ultimul mare pictor din *Dürer Zeit*.

\*

În a doua jumătate a secolului al XVI-lea – și în continuare – pictura germană își însușește gustul pentru curentul manierismului, devenit, la această dată, internațional. În ultimul deceniu al veacului se constituie, pe lângă curtea imperială din Praga, un grup de pictori în cap cu flamandul Bartholomeus Spranger (1546–1611)<sup>1</sup>, – cu toții având o bună cultură artistică italiană.



Anton Pilgram: „Autoportret“.

<sup>1</sup> Manierismul lui Spranger a ilustrat ultima fază a picturii renascentiste germane. „Dar cel mai mare maestru al școlii müncheneze – și al întregului manierism german – a fost **Adam Elsheimer** (1578–1610), căruia îi revine meritul de a fi reelaborat doctrina, concluziile, principiile, normele, învămintele, concluziile lui Caravaggio, Caracci și Tintoretto, studiați de el în Italia, și de a fi fost singurul german al vremii capabil de a se insera în dezvoltarea artistică europeană“ (96).

„Spranger a operat pe firul celei mai istovite delicateți ale eleganței și sofisticării ei, al rafinatei senzualități propriie manierismului – mai ales în ultima sa fază, în anii când, la Roma, „manierei“ i se opuneau Annibale Caracci și Caravaggio, oferind cu totul alte alternative drumului picturii europene din secolul al XVII-lea“ (14).



Schongauer: „Drumul Calvarului“.



## SCULPTURA

### Veit Stoss

Despre sculptorul, gravorul și pictorul Veit Stoss – unul din cei mai mari și reprezentativi artiști germani ai ultimei maniere gotice – nu avem date biografice anterioare anului 1477, când a renunțat la cetățenia orașului Nürnberg (unde s-a născut între 1438–1447 și a decedat în 1533) și s-a transferat la Cracovia. (În Polonia este cunoscut cu numele Wit Stwosz). Celebritatea, în domeniul întregii sculpturi europene în lemn, i-a asigurat-o faimosul, imensul altar în lemn pictat din biserica Sf. Maria din Cracovia, de peste 13 m. înălțime, și cu personaje având, în medie, 2 ½ m. înălțime.

În partea cealaltă a bisericii, a altarului, un grup de 10 gigantice statui în *ronde-bosse* reprezintă în partea centrală *Moartea și Înălțarea Maicii Domnului*; pe panourile laterale externe fixe și pe cele interne mobile apar 12 basoreliefuli cu scene din *Viața lui Iisus* și a *Fecioarei*; pe coronamentul altarului este reprezentată *Încoronarea Fecioarei*. – „Pe lângă complexitatea acestui poem iconografic, opera este cu totul remarcabilă prin calitățile artistice intrinseci. Pur gotic ca structură, în linearismul său nervos, în turmentata modelare și în expresia patetică a unor capete, altarul rămâne monumental și solemn cu figurile sale în mărime naturală, cu toată exasperata căutare a detaliului realist” (96). – Pentru acest exasperat expresionism, capodopera lui Veit Stoss este considerată „una din cele mai mari mărturii ale crizei civilizației gotice în aria germanică” (58). – În timpul șederii la Cracovia artistul a mai executat și mormintele regelui Cazimir IV Jagelo, a doi episcopi și basorelieful în piatră *Hristos și Apostolii*.

\*

Reîntors la Nürnberg (1495), maniera artistului suferă o trans-



Veit Stoss: „Nașterea Domnului” (detaliu).

formare radicală: „Abandonează impulsurile lirice sau dramatice și caută să creeze compoziții mai calme și mai ordonate; extinde suprafața corpurilor – care înainte fuseseră contractate, – eternizează forța pasională a figurii personajelor, nu exclude reminiscențe arheologice” (58). – Ca exemple ale acestui stil (p. 105) pot fi amintite basoreliefurile și grupurile. *Cina cea de taină*, *Hristos pe Muntele Măslinilor*, *Bunavestire* (biserica S. Lorenzo), *Adorația Păstorilor* (domul din Bamberg), *Arhangelul Rafael* (Nürnberg).

Condamnat din motive obscure, s-a refugiat la Münnerstadt (unde a executat singura sa operă de pictură cunoscută: panourile laterale ale tripticului din biserica parohială a orașului, – partea de sculptură fiind executată de Tilman Riemenschneider). Grațiat după 2 ani și reîntors la Nürnberg a executat 4 basoreliefuli – din cele 8 care îi fuseseră comandate pentru domul din Bamberg; iar pentru negustorul florentin Rafaele Torrigiani, 2 statui în lemn policrom. Au mai rămas de la Veit Stoss și 10 gravuri, „executate cu un stil fin și nervos, analog celui din opera sa sculptorică din prima manieră” (96).



## Tilman Riemenschneider

Realismul flamando-burgund, inspiratorul principal al picturii germane din secolul al XV-lea, va influența tocmai prin intermediul acesteia și sculptura (agentul direct și reprezentativ fiind Gerhaert van Leyden). De altfel, mulți pictori erau în același timp și sculptori dintre cei mai mari (Hans Multscher, Veit Stoss, Tilman Riemenschneider) – și ca atare se implicau, fie ca pictori, fie ca sculptori, în acele grandioase altare sculptate și pictate (*Schnitzaltars*) compuse dintr-o casă-cutie, dulap-ladă, cu figuri sculptate în lemn și adeseori policromate, închise cu uși-panouri pictate pe ambele fețe. În interior, „figurile, reprezentările complexe, se supuneau unui precis și vast program teologic, precum, într-o vreme, catedralele. Legăturile cu tradiția sunt încă, și acum, evidente. Veit Stoss, de pildă, se impune printr-o acută calificare patetică a personajelor și printr-o definire obsesivă a planurilor plastice contorsionate ale faldurilor, care ar vrea să exprime intensul, pateticul dramatism“ (14).

Capodoperele lui Tilman și Veit Stoss, sculptură în lemn policromată, sunt printre cele mai originale produse ale artei germane, – de o originalitate comparabilă cu cea pe care în arhitectură o reprezintă *Hallenkirchen*. – Genul va continua cu succes până către jumătatea secolului al XVI-lea.

\*

Tilman Riemenschneider s-a născut la Würzburg (c. 1460–1531), în Franconia – regiunea cea mai vitală din Germania sub raportul activității artistice, – oraș în care a trăit toată viața, îndeplinind și feluite sarcini publice. În timpul războiului țărănesc german (1525) sculptorul, care tocmai își încheiase funcția de primar – *Burgmeister* – a luat atitudine contra episcopului și



Tilman Riemenschneider: „Fecioara cu Pruncul“.

principilor, fapt pentru care a fost torturat. După această tragică experiență – avea 65 de ani (și va mai trăi 6) – n-a mai lucrat.

Spre deosebire de alte orașe germane prospere și cu mulți comanditari de opere de artă, Würzburg era un orașel de provincie, fără o activitate comercială intensă și fără o burghezie înstărită; un oraș în care numai curia episcopală și municipalitatea stimulau activitatea atelierelor de artă. Această situație explică faptul că întreaga producție artistică a lui Tilman este o producție cu caracter sacru, – „în care mișcarea agitată a figurilor este sporită prin liniile frânte ale faldurilor veșmintelor“ (1). Madone, Crucifixe, imagini de Sfinți și de Apostoli; multe lespezi funerare în relief, câteva altare, sunt lucrările căruii i s-a dedicat sculptorul, folosind aproape exclusiv numai lemnul, – ca mai toți sculptorii germani ai timpului.

În operele de tinerețe artistul manifestă un gust pentru deformația expresionistă, cu imagini atât de aderente la moște-



nirea gotică și la spiritul german. Dar după 1500, în lucrările de deplină maturitate, Riemenschneider se eliberează de formele gotice pentru a ajunge la o stare de calm, de liniște interioară, de armonie și de sensibilitate intimă profundă. „Deși se folosește aproape exclusiv de lemn, artistul a eliminat acum policromia, mulțumindu-se doar cu câteva pete de culoare; și chiar această renunțare la forma, la impostația cromatică dă un mai mare relief, finețe, formelor plastice și delicatei modelări a suprafețelor“ (96).

Principalele sale opere sunt câteva sculpturi în piatră, – monumente funerare ale unor episcopi în domul din Würzburg, mormântul împăratului Heinrich II și al soției sale (în domul din Bamberg) statuile lui Adam și Evei (Würzburg).

Dar capodoperele maestrului sunt altarele sculptate în lemn, piatră și alabastru, în care renunță la policromie, lasă luminii toate posibilitățile de a se reflecta pe materia sculpturii. Astfel: *Altarul Magdalenei* (1490–92, Berlin), cel din Creglingen (1503). Și – capodopera sa: *Cina cea de taină* (biserica Sankt-Jacob, din Rothenburg-ob-der-Tauber: poate cel mai frumos, sugestiv, autentic, bine conservat burg medieval din Germania, – din apropiere de Regensburg). Aici – și în întreaga operă de sculptură a lui Tilman, una din realizările cele mai înalte ale limbajului gotic-târziu german – „definirea spațială este dată de reflexele luminii și de inciziile profunde și întrerupte. Figurile sunt caracterizate de trăsături melancolice de o pasivitate și tristețe, expresie a unei spiritualități medievale care anunță anxietățile Reformei“ (58).

## PICTURA ȘI GRAVURA

### Lochner

Considerat cel mai mare pictor din Köln de la mijlocul secolului al XV-lea, Stefan Lochner (c. 1410–52) este una din personalitățile cele mai mari ale picturii germane din toate timpurile (96).

Se cunosc foarte puține date despre viața și opera sa; lucrările lui nu sunt nici semnate nici datate, dar în parte au fost identificate (și situate în timp) mai ales în urma unei indicații a lui Dürer privind altarul principal al domului din Köln – și, concret, datorită analizelor stilistice respective. – Din această examinare critică s-a putut stabili că pictorul s-ar fi format în



Lochner: „Fecioara între trandafiri“.



Țările de Jos, unde ar fi cunoscut pictura lui Robert Campin („Maestrul din Flémale“), iar la Gand ar fi putut admira îndelung *Mielul Mistic* al lui Van Eyck. (În schimb, în pictura sa, ecouri din arta italiană nu se percep deloc).

În pictura lui Lochner, „în interiorul unei tehnici încă medievale (fundaluri de aur, decorații asemănătoare pietrelor prețioase, culori vii) își au însă originea și inovațiile flamande în tratarea realistă a detaliilor. Dar raporturile spațiale, linearismul delicat al figurilor, frumusețea ornamentațiilor florale, fac din pictura sa una din ultimele și cele mai delicate documente ale goticului târziu german“ (58). – Dar în această operă se remarcă și o progresivă detașare de decorativismul rafinat al goticului din *Sf. Ieronim în chilia sa, Adorația Magilor* (domul din Köln), *Fecioara între trandafiri* (Muz. Wallraf). Pe lângă cele două *Înfățișări la Templu* (Paris și Darmstadt) o operă principală este *Judecata de Apoi* (poliptic azi dezmembrat – la Köln, Frankfurt, München) – în panoul central Paradisul și Infernul, la dreapta și la stânga lui Hristos tronând în înălțimi pe un curcubeu, iar la picioarele lui, Fecioara și Ioan Botezătorul. „Apar aici, amestecate cu elemente tradiționale în sens abstract, un nou simț al realității anatomice și manifestarea unei imaginații monstruoase în prezentarea unei omeniri decăzute, conform repertoriului medieval“ (135).

Mai unitare și mai realizate sunt *Altarul Sfinților Patroni* (domul din Köln), în panoul central cu *Adorația Magilor* (între sfinții Gedeon și Ursula), iar pe panourile laterale, *Bunavestire*. „Concepută ca o solemnă reprezentare sacră, *Adorația Magilor* revelează o capacitate clară de a compune scena după o sigură plasare, impostăție spațială, și făcută mai evidentă de prețioasele acorduri cromatice care culminează cu strălucitoarea gamă muzicală a figurii centrale, a Fecioarei pe tron“ (96). – Altă capodoperă, binecunoscuta *Fecioară între trandafiri*, este o reevocare de o supremă puritate a unui subiect sacru în care partea cea mai vie a tradiției pictorice gotice apare reînnoită de o nouă sensibilitate, mai modernă și mai umană.

În arta rafinată și sentimentală a lui Stefan Lochner găsim

un colorit delicat de sculpitor, volume mângâiate de umbre ușoare, figuri elegante și surâzătoare. „Florile *Fecioarelor din grădină*, atât de iubite de pictorii goticului internațional, își mai răspândesc încă parfumurile. Se simte prezența unei umanități gingașe, blânde și puțin copilărească. Culoarea vie a miniaturilor gotice, originalitatea burgundă, plasticitatea suplă lombar-dă, rafinament tehnic flamand: toate acestea se găsesc conciliindu-se de minune în opera lui Lochner“ (135)<sup>1</sup>. În felul acesta, „pictorul se situează de-asupra majorității contemporanilor săi și se face interpretul curentelor mistice cele mai semnificative ale Evului Mediu târziu german“ (96).



Lochner: „Închinarea Magilor“ (detaliu).

<sup>1</sup> „Lochner extinde în compoziții grandioase ritmul gotic al liniei și rămâne suspendat – cam ca Angelico – între Ev Mediu și modern, gotic și Renaștere, într-un echilibru care se susține pe firul cordialei sincerități a artistului“ (110).



## Witz

Incertă este data nașterii (c. 1400–10) și cea a morții (c. 1444–46) pictorului Konrad Witz, unul din cei mai însemnați artiști care l-au precedat pe Dürer și Renașterea propriu-zisă germană. Lipsesc și datele privind formația sa artistică; dar analiza stilistică a operelor îl arată ca un pictor care se mișcă cu marcată originalitate în lumea goticului târziu german, dovedind o deschidere, un interes, o cunoaștere a artei flamande (a Maestrului din Flémale, de pildă), o sensibilitate foarte acută pentru noile cercetări expresive și compozitive (7).

Artă lui Witz reprezintă trecerea de la ambianța goticului târziu german la Renaștere – „care se exprimă printr-o fuziune dintre elemente de timbru flamand (desenul, gustul pentru detalii) și elemente de derivație burgundă (volumetria, expresivitatea gestuală). Din diferitele experiențe figurative Witz a realizat o sinteză originală, bazată esențialmente pe o solidă plasare perspectivă a scenei și pe o compactă volumetrie a figurilor“ (58).

\*

Toate datele pe care le deținem privind activitatea maestrului se referă la lucrări executate la Basel și în alte orașe elvețiene. În 1434, după primirea sa în corporația pictorilor, Witz a executat pentru biserica Sf. Leonard din oraș un mare altar cu mai multe panouri, cunoscut sub numele *Speculum* (dezmembrat apoi în timpul Reformei, din care se păstrează – în muzeele din Basel, Dijon și Berlin – 8 panouri exterioare, cu personaje izolate, sfinți și figuri alegorice, și 7 din cele 8 interioare, fiecare cu câte două figuri sugerate de *Vechiul Testament* și de tradiții legate de venirea lui Hristos)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Dar aceste influențe flamande puteau veni nu neapărat din contacte



Witz: „Pescuitul miraculos“.

Personajele se remarcă prin monumentalitate, prin accentuata evidență plastică a veșmintelor exagerat de largi, cu bogate și somptuoase falduri, figuri care ies în evidență prin plasarea lor pe un fond de aur, prin vivacitatea coloritului și rafinate elemente decorative. „În pictura lui Witz, pe elemente de gotic târziu, precum recursul la fundaluri aurii și culori strălucitoare ca ale miniaturilor și mai intense prin decorațiile cu pietre prețioase, se introduc elemente renascentiste, precum definirea spațiului, interesul pentru individualizarea personajelor și încadrarea, plasarea rațională în structurile arhitectonice; și de asemenea, o emoționantă aderență umană la realitatea lucrurilor“ (96).

I se atribuie pictorului circa 20 de opere, din care principalele sunt trei poliptice, azi desmembrate. Primul, panoul

---

directe cu arta contemporană a Țărilor de Jos, ci și din Elveția (în 1434, Witz a fost primit membru în corporația pictorilor din Basel), care era locul de întâlnire a numeroșilor artiști străini, în perioada (și cu ocazia) Conciliilor ecumenice din Konstanz și Basel.



central o *Sacra conversazione* (Neapole, Capodimonte), o scenă familiară, dar plasată într-o viziune perspectivică încă stângace<sup>1</sup>. – După *Speculum*, celălalt complex pictural este *Altarul Sf. Petru* (Geneva), având pe fețele interioare ale panourilor *Adorația Magilor*, ș.a., iar pe cele exterioare, episoade din viața Sf. Petru. Goticismul operei este sesizabil în gustul pentru decorația fastuoasă a fundalurilor aurite, alături de care stă noutatea căutărilor în definirea spațiilor și soliditatea imaginilor.

Un spirit total inovator apare însă în *Pescuitul miraculos* (Geneva) considerată capodopera artistului, cu un peisaj descris cu fidelitate și exactitate. Asemenea atenție pentru cele mai mici detalii și același sens al spațialității caracterizează și alte opere ale lui Witz (*Sf. Cristofor*, Basel; *Bunavestire*, Nürnberg; *Ioachim și Ana*, Basel), – „întreaga sa operă evidențiind un limbaj incisiv, aproape statuar, care tinde să izoleze figurile, parcă blocându-le într-o fixitate încărcată de o intensitate morală și o concentrare expresivă“ (7).



Witz: „Antipater și Iuliu Cesar“ (detaliu).

<sup>1</sup> *Sacra conversazione* – gen de icoană reprezentând un colocviu imaginar între finți pe teme doctrinare care are loc în prezența Madonei cu Copilul, – comitenții înșiși găsindu-se în tablou, în aceeași proporție ca sfinții dar îngenucheați, în semn de devoțiune.

## Pacher

Admirat de mulți critic, cu un entuziasm excesiv: „cel mai mare artist al epocii, nu numai în țara sa, ci în toată Europa“ (135), „cel mai mare artist, alături de Schongauer, al acelei perioade“ (7) și „unul din spiritele cele mai deschise și vivace din tot secolul al XV-lea german“, „o foarte puternică personalitate care rezumă experiențe diferite“ (58), „personalitate izolată în istoria artei“ (96), – pictorul și gravorul tirolez Michael Pacher (c. 1435–98) s-a format în ambianța sculptorilor în lemn din văile alpine ale Austriei meridionale.

La început, nota caracteristică goticului târziu austriac s-a exprimat la Pacher în formele tradiției unui robust realism popular țărănesc. Primele opere arată o cunoaștere directă a picturii flamande (într-o călătorie certă în Țările de Jos, Pacher a admirat operele lui Van Eyck și Van der Weiden) experimentată și în Bavaria și Suabia, precum și o asimilare a tradiției locale



Michael Pacher: „Sf. Augustin“.



a picturii altarelor sculptate (*Schnitzaltars*); dar el iese din contextul național – acela, de pildă, al repetării ritmice a drapajului, a faldurilor veșmintelor largi și al arhitecturilor decorative proprii goticului târziu – prin abordarea noilor probleme ale spațialității și proporționalității pe care și le pune și le rezolvă pictura italiană. „Grandoarea și originalitatea lui Michael Pacher constau în primul rând într-o foarte personală fuziune a realismului violent și carnal, propriu tradiției germanice, cu măsura și echilibrul clasic, cu adevărat de Renaștere, a artei italiene“ (135).

\*

Cunoașterea directă a artei contemporane italiene i-a fost prilejuită de două lungi sejururi la Padova, fiecare de câte 5 ani (1460–65, 1475–80), – „ceea ce i-a permis să admire și să înțeleagă operele lui Donatello, ale lui Lippi și ale lui Mantegna. Robust, nervos, gata să exprime realul și fecundul în variațiuni decorative de cea mai mare libertate, elementele gotice vor ceda în curând unei repartiții foarte sigure a perspectivelor. Personajele lui, în fine, au o ținută naturală și o noblețe clasică, pe care n-o cunoaște deloc arta germană“ (135).

În operele lui (tripticul bisericii parohiale din Gries, picturile pe lemn cu *Papa Sixt II* și *S. Lorenzo*, *S. Lorenzo în fața prefectului*, *Logodna Fecioarei* – toate la Viena; sau admirabilul diptic *Sf. Augustin* și (p. 102) *Sf. Grigore* (München) – în care figurile circumscrise într-un spațiu care pare violent scobit din cauza plasării figurilor în prim plan, capătă un relief sculptural făcut mai eficace de armonia compozită gotică a celor două baldachine, – se percep ecouri din pictura veroneză-venețiană (îndeosebi Jacopo Bellini) și padovană, cu preeminente influențe a artei lui Mantegna. Din acesta, Pacher a preluat un viguros simț al formei și spațiului, mai ales prin obiceiul de a pune în prim plan figuri monumentale.

În icoanele sale de altar (cel mai cunoscut este tabernacolul bisericii parohiale din S. Wolfgang, de lângă Salzburg) panourile pictate alternează – producând un efect foarte sugestiv – cu

elementele sculptate, „demonstrând astfel cu câtă genialitate a știut Pacher să coordoneze valorile plastice cu cele pictorice“ (96).

Figurile sale sculptate în lemn – în care converg tradițiile germane, chiar și la nivel artizanal, cu sugestii flamande – exprimă, printr-un modelu, un relief al formelor, foarte dinamic, un patos intens, o pasionalitate dramatică exaltată de realismul reliefat al figurilor și de somptuozitatea culorii (58).

„Personalitate izolată în istoria artei, Pacher a realizat o armonioasă fuziune între concepția renașcentistă italiană și lumea formelor gotice germane; acest fapt explică de ce, cu toate că avea un atelier bine organizat, a rămas fundamentalmente neînțeleas de contemporanii săi“ (96).



Pacher: „Încoronarea Fecioarei“ (detaliu).



## Schongauer

Primul gravor german al cărui nume este cunoscut și care s-a dedicat și picturii, înscriindu-se în tradiția pictorică a Țărilor de Jos (în special sub influența lui Van der Weiden), a fost Martin Schongauer. S-a născut la Colmar (c. 1450–91) într-o familie de bijutieri. Formația sa flamandă l-a ajutat să depășească accentuata gestualitate a goticului târziu, plasându-se și calibrându-și moderat personajele într-o viziune perspectivică subliniată de o minuțioasă descriere a detaliilor (58).

Ca pictor (mai puțin important) este autorul unor lucrări cu subiecte religioase: retablul cu 16 tablouri *Sf. Familie* (Viena), *Adorația Copilului Iisus* (Berlin), fresca *Judecata de Apoi* (domul din Breisach) – în care este remarcabilă capacitatea de penetrație psihologică a figurilor. Principala, mult superioara sa operă este *Fecioara Maria între trandafiri* (Colmar), clasică în schema sa piramidală, cu ușoara înclinare a capului Fecioarei, pictura este încă gotică prin energia conținută de liniile incisive prin care artistul își manifestă vocația și fundamentala sa pasiune de gravor.

Faima și marea influență a lui Schongauer asupra culturii figurative a epocii s-a datorat celor 118 gravuri în aramă, difuzate în toată Europa și care pot fi considerate printre cele mai înalte expresii ale artei grafice din toate timpurile (96). Executate de-a lungul întregii vieți a artistului, gravurile lui Schongauer, fie că au sau nu subiect sacru (*Viața Mariei*, *Apostolii*, *Ispitirea Sf. Anton*, ș.a.) sunt fundamentale pentru a urmări dezvoltarea și evoluția stilului său care, pornind de la eleganta trăsăturii liniei desenului, total gotică, a școlii Renaniei Superioare, a evoluat ajungând la o claritate, puritate, pregnanță a desenului, la o soliditate a impostăției și la o capacitate expresivă puternică, dar controlată și cu totul originală. – După



Schongauer: „Adorația copilului Iisus“.

unele opinii, „cel mai mare artist german din perioada sfârșitului de secol al XV-lea, Schongauer a îmbinat o adâncă sinceritate și căldură a simțirii cu forme clare de expresie. Deosebit de expresive sunt ciclurile sale de gravuri în cupru, – în special ciclul *Patimile*, în care el obține, cu ajutorul hașurilor încrucișate, o bogată și fină modelare a clarobscurului“ (1).

Influența lui Schongauer a fost extraordinară, suscitând o mare admirație și prețuire și în Italia. Gravura sa a fost admirată de numeroși și mari artiști – ca Rafael sau Giovanni Bellini; în timp ce tânărul Michelangelo a transpus în pictură o gravură de Schongauer. – Un artist a cărui operă merită cu atât mai mult a fi apreciată, cu cât gravura a deținut, în arta Renașterii, o preocupare și un nivel superior de realizare, în arta și în patria lui Schongauer, ca în nici o altă țară.



## Dürer

„Faptul că Dürer este capabil să exprime totul cu o singură culoare, negrul, constituie încă un motiv, pe lângă multe altele, de a fi demn de admirație. Umbrele, lumina, strălucirea, tot ceea ce oferă privirii spectatorului ceva mai mult decât imaginea unei situații. Captează cu precizie concomitența condițiilor de echilibru adecvate. Pictează totul, inclusiv ceea ce nu se poate picta: focul, lumina, tunetul, fulgerul, raza de lumină sau ceața deasă, cum se spune; gândirea, sentimentele, în cele din urmă sufletul omenesc care se manifestă în imaginea trupului; inclusiv vocea însăși. Crează totul cu cele mai potrivite linii, în așa fel încât și acele lucrări pictate în negru și-ar pierde valoarea dacă ar căpăta culori“. – În acești termeni de mare admirație se exprimă „prințul umaniștilor“ Erasm din Rotterdam, despre genialul artist al Renașterii germane.

S-a născut (în 1471, – m. 1528) la Nürnberg, poarta de pătrundere în Germania a marii arte italiene. Au fost 18 frați, dintre care au trăit numai 3. În atelierul tatălui său, giuvaergiu, a învățat primele rudimente ale artei desenului și a daltei de gravor (primul său autoportret – un desen excepțional – l-a realizat la 13 ani); după care, la 15 ani intră ca ucenic în renumitul atelier – cel mai activ din oraș – al lui Wolgemut<sup>1</sup>, într-o ambianță care cultiva marile exemple flamande (Bouts, Van der Weiden, ș.a.) și care atunci dominau cultura pictorică

<sup>1</sup> **Michael Wolgemut** (1434–1519), pictor, sculptor în lemn și gravor (din atelierul său a ieșit, în 1493, o faimoasă *Cronică*, ilustrată cu 2000 de gravuri), amintit ca maestrul lui Dürer, care i-a și făcut portretul (1516). Opera lui principală, marele tablou de altar din biserica S. Maria din Zwickau reflectă influențele lui Van der Weiden.



Dürer: „Nașterea Domnului“.

germană. (Modelul tânărului Dürer n-a fost însă Wolgemut, ci Martin Schongauer, cel mai ilustru elev german al lui Van der Weiden și cel mai cunoscut gravor al epocii).

După terminarea stagiului de ucenicie, în 1490 (avea 19 ani) face o călătorie de studii de 4 ani, – etapă fundamentală, obligatorie (în principiu) în formarea completă a unui pictor. La Basel – important focar al Umanismului – lucrează la ilustrare de cărți: 45 de xilografii pentru romanul medieval *Cavalerul din Turm*, 75 pentru celebra *Corabia nebunilor* a lui Sebastian Brant, 140 de schițe-xilografii pentru *Comediile* lui Terențiu, ș.a. Se reîntoarce la Nürnberg, se căsătorește (cu fiica unui foarte bogat negustor care îi asigură o bună situație materială), dar după numai trei luni pleacă în Italia (1494) pentru a scăpa de



ciuma care va ucide o treime din populația orașului (sau – mai probabil – sconta pe faptul că la Veneția, oraș cu o foarte puternică colonie de negustori germani, se afla și Krober, nașul său de botez, proprietarul celei mai mari imprimerii din Europa, care îl putea ajuta să obțină comenzi și să stabilească contacte utile).

La Veneția frecventează atelierele lui Carpaccio, Vivarini și cel al lui Giovanni Bellini – centrul cel mai important de reuniuni artistice din Veneția – și face numeroase schițe după lucrările acestora. Se duce și la Padova pentru a-l cunoaște pe „idolul” său, Mantegna. Un reflex al acestei întâlniri sunt gravurile *Bacanală*, *Bătălia Centaurilor*, *Moartea lui Orfeu*, toate copii după Mantegna – „care prin echilibrul spațial al compoziției și construcția armonioasă a nudurilor atestă faptul că Dürer se desprindea de cultura goticului târziu în care se formase și se deschidea noilor experiențe ale Renașterii” (96). De asemenea în pictura sa: *Fecioara cu Pruncul* (Washington Gallery) este clară influența – mai mult ca în oricare alt tablou al său – al operei lui Giovanni Bellini.

După studiile de anatomie care-l preocupaseră chiar de la începutul uceniciei, acum, în Italia, dintre noutățile picturii renașcentiste ceea ce l-a frapat și l-a interesat în mod deosebit a fost tema nudului („aproape că nu există o gravură a lui Dürer din această epocă în care motivul principal să nu fie nudul” – (129)<sup>1</sup>, interpretat potrivit concepției antice despre frumusețe – adică potrivit canoanelor proporționalității armonioase, derivate din Vitruviu; din mitologie – pe care el o va trata, ca subiect de inspirație, cel dintâi în Germania; din studiul perspectivei și al analizei anatomice; din interesul pentru științele naturale; din interesul pentru teorie, pentru activitatea speculativă (14).

<sup>1</sup> În această privință xilografiile *Bărbați la baie* și *Femei la baie*, – adevărate studii de aprofundare a descoperirii valorii corpului omenesc; nuduri bazate pe exacte canoane proporționale, revelând totodată și interesul său incipient pentru teoria artistică, pe care o va expune în diferite tratate.



Dürer: „Adam și Eva” (gravură).

Luminismul picturii venețiene, care îl va încânta în special după a doua călătorie la Veneția, se reflectă și în gravuri, ca în celebra *Adam și Eva* (Paris, Bibl. Nat.), în care figurile sunt contopite parcă, nu izolate printr-o linie. De asemenea, în tablourile *Adam și Eva* (Prado), figuri pictate în mărime naturală: cele mai desăvârșite nuduri – îndeosebi grațiosul nud al Evei, – neegalate în întreaga pictură germană (vol. XII, p. 25). „Dürer este primul artist nordic care poate fi definit „renașcentist”, nu numai în plan operativ, – cu alte cuvinte: prin substituirea preciziei realiste flamande cu măsura spațială și cu sinteza plastică”<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> „Precum și pe planul poziției artistice și al ideilor: conceptului tradițional de artist artizan el îi opune conștiința creatorului care conciliază meseria, sau abilitatea practică, cu căutarea unor principii, a unor temeuri teoretice” (14).



\*

După doi ani de ședere în Italia, Dürer se reîntoarce la Nürnberg și își deschide un atelier propriu. Avea 25 de ani.

În următorii zece ani creația sa se va îndrepta, preponderent, spre gravură (activitate care, pentru un artist german al epocii, va reprezenta o sursă de câștig mai sigură decât pictura); domeniu în care se înscriu celebrele cicluri: *Apocalipsa*, *Patimile Mântuitorului* și *Viața Fecioarei*; iar în domeniul picturii: *Madonna* (Washington) și celebrul *Autoportret* (Prado). – În ambele domenii este evident faptul că Dürer, „spirit turmentat și turmentator“, rămâne german prin concentrarea sa asupra formei neliniștite, agitate, mai degrabă decât asupra sintezei spațiului, prin acuitatea investigației detaliului cel mai adevărat, prin înclinația sa spre compoziții simbolice și alegorice, spre aluzii erudite, astfel încât nu rareori operele lui sunt greu de descifrat“ (14).

Adevărata revoluție operată de Dürer în câmpul gravurii o reprezintă cele 15 xilografii: *Apocalipsa* (1498), lucrări legate – prin subiect și iconografie – „mai mult de tradițiile nordice decât de cele italiene, într-atât de violentă este impetuoșitatea vizionară care arde aici, într-atât de halucinantă este implacabilitatea dramei reprezentate în aceste gravuri“ (96). – În atât de viguroasele figuri concepute de imaginația tânărului artist se descarcă, precum într-o furtună, toată neliniștea și spaima unei epoci, când mulți oameni, inclusiv Luther, credeau că la jumătatea mileniului al doilea va fi sfârșitul lumii. (Xilografiile *Apocalipsei*, Dürer le-a executat spontan, pentru el, fără a-i fi fost comandate de cineva: ceea ce spune mult despre firea turmentată a artistului). – Și următoarele gravuri: *Cei patru călăreți* (simbolizând războiul, foametea, ciuma și moartea) sau *Balaurul cu șapte capete* sunt apariții teribile care anunță iminentele predici, tot atât de teribile ca ton, ale lui Luther, – exclamații ale anxietății religioase ale artistului în ajunul Reformei.

Tot în gravură Dürer mai realizează două lucrări remar-

cabile: *Sf. Ieronim în penitență* și *Fiul rățăcitor*, „în care Dürer transformă tradiția germană a stampeii linearistice de origine xilografică, creind efecte noi de suprafață, obținute printr-o trasare extrem de fină a liniilor, care dă o nouă posibilitate de subtile tranziții de lumină gradată, distribuită pe imagini“. La baza acestor gravuri stă „forța microscopică a lui Dürer, care descoperă în natură nu numai cea mai mărunță structură a lucrurilor, ci viața lor universală, – și care se revelează în numeroasele desene și acuarele după natură, cu studii de animale, păsări, plante, flori, peisaje“ (123).

\*

Importanța lui Dürer ca pictor este cel puțin egală cu cea de gravor. În pictură, crează opere dintre cele mai înalte: *Madonna* (Washington), inspirată, în mod clar, dar totodată originală prin severa și monumentata regalitate a formei; și faimosul *Autoportret* (Prado) în care pictorul se prezintă ca un elegant și distins gentilom, cu scopul precis de a afirma și a revendica, pentru el și pentru artiști în general, o poziție socială elevată, diferită de cea a simplului meșteșugar. (Probabil că nici un alt pictor nu și-a executat atâtea autoportrete, începând cu desenul în peniță – la 13 ani, – continuând cu *Autoportret cu floare de ricin*, trimis, la 21 de ani, logodnicei lui, și până la cele pictate către sfârșitul vieții și bolnav fiind, – un nud și un semi-nud, azi în muzeele din Weimar și Bremen).

Activitatea de portretist a lui Dürer a fost neverosimil de fecundă; după propriile sale însemnări el ar fi realizat, în decursul scurtei sale șederi, de un an, în Olanda, nu mai puțin de 150 de portrete (un portret tot la două zile), dintre care s-au păstrat două cărți de schițe și circa 40 de plăci, portrete gravate pe cupru.

\*

Pe lângă portrete și autoportrete, în perioada (de zece ani) dintre cele două călătorii în Italia Dürer a pictat și două capodopere. Prima este *Tripticul Paumgärtner* (München,



1503), al cărui panou central reprezintă *Nașterea Domnului*<sup>1</sup>. Este una din operele religioase cele mai bune ale pictorului, în care motivele goticului târziu olandeze și germane de figuri nerealist și ciudat micșorate sunt inserate în arhitecturi de o sigură natură perspectivală, fruct al studiilor din timpul sejurului în Italia. – A doua capodoperă este faimoasa *Închinarea Magilor* (Uffizi), probabil panoul central dintr-un poliptic, dezmembrat, în muzeele din München, Frankfurt și Köln; de o neobișnuită bogăție de detalii pictorice și o unitate a scenei construită cu o perspectivă sigură și o lumină atmosferică ce încălzește culorile gamei de galben-roșu, în timp ce arhitectonica ruinelor de fundal reflectă interesul artistului pentru lumea Antichității. „Nici o pictură a lui Dürer ca aceasta nu se apropie de picturile lui Leonardo. Inspirația sa italiană este palpabilă“ (129).

\*

În 1504 Dürer pleacă din nou în Italia, pentru doi ani. „În patria mea sunt un parazit, aici sunt un senior“ – îi scrie prietenului său cel mai apropiat, renumitul umanist Pirckheimer. Duce cu el la Veneția, ca să se întrețină din vânzarea lor, 9 tablouri de mici dimensiuni, precum și xilografii și gravuri, care și-au găsit în Italia mulți imitatori. În 1506 este la Bologna, pentru a-l întâlni pe renumitul matematician Luca Paccioli, cu care se întreține asupra problematicii perspectivei<sup>2</sup>. Negustorii germani din Veneția îi comandă un tablou de altar pentru biserica parohiei lor, *Sărbătoarea Rosariului*, una dintre cele mai cunoscute capodopere cu temă religioasă ale sale. Magnificul tablou a fost achiziționat de împăratul Rudolf al II-lea, mare ad-

<sup>1</sup> Potrivit principiilor pictorilor „primitivi“ și medievali care variau dimensiunile figurilor nerealist, după importanța pe care o dețineau în tablou, Dürer reprezintă și el, aici, personajele secundare, la dimensiuni contrare principiului proporționalității.

<sup>2</sup> Din aceste interese teoretice ale lui Dürer s-au născut, mai târziu, tratatul *Despre proporțiile corpului omenesc* și alte scrieri.



Dürer: „Cei patru Apostoli“.

mirator și colecționar al lucrărilor lui Dürer. Este cea mai importantă operă din timpul celei de a doua sa ședere la Veneția, în luminozitatea culorilor căreia se percepe limpede influența lui Giov. Bellini.

„Cu această operă Dürer a depășit toate limitările goticului. O tonalitate aurie se extinde pe toată suprafața tabloului, conferind unitate somptuozității coloritului și bogăției inepuizabile și desăvârșite de detalii. Este ca și cum soarele meridional ar fi dezghețat bruma ce părea că acoperă unele tablouri ale lui Dürer. Albrecht se convertise într-un mare pictor pe tărâmurile



venețiene“ (129). – Când a terminat tabloul pictorul îi scrie prietenului său Pirckheimer: „*Le-am închis gura tuturor pictorilor care admiteau îndemânarea mea pentru gravură, dar nu credeau în capacitatea mea de a mânui culorile; acum toți spun că niciodată n-au văzut un colorit mai frumos*“.

Faima marelui tablou s-a răspândit repede în Veneția. Până și dogele Leonardo Loredan s-a dus să viziteze atelierul lui Dürer, însoțit de marii demnitari ai Serenissimei. Dogele a fost atât de entuziasmat de operă încât i-a oferit pictorului un stipendiu anual de 200 de florini, numai să rămână la Veneția (suma echivala cu zestrea pe care i-o adusesse soția la căsătorie!). – Mai important era faptul că maestrul școlii venețiene, marele Giovanni Bellini, care întotdeauna l-a socotit pe Dürer un pictor foarte înzestrat, i-a prezentat omagiile lui tânărului artist german. Și Mantegna, atunci septuagernar, a dorit să-l cunoască.

*Sărbătoarea Rosariului*, pictată la Veneția, era opera cea mai importantă pe care Dürer o realizase până atunci.

\*

În 1507, Dürer se reîntoarce la Nürnberg.

Reia acum ideea de a aplica studiul perspectivei, despre care discutasese la Bologna cu Luca Paccioli, la reprezentarea nudurilor Adam și Eva, care în gravura din 1504 lăsaus impresia de lipsă de viață, cu toată structura formală perfectă cu care erau construite. – Pictează acum cele două excepționale nuduri în mărime naturală – pentru prima dată în arta germană – mișcându-se într-un ritm de dans, arătându-și nuditatea, spontan și fără prejudecată, pe un fond obscur pe care contururile rotunjite ale volumelor apar detașate net: ceea ce, cu toată poza pur italiană în care sunt concepute personajele, evidențiază caracterul lor propriu german. Cele două corpuri (îndeosebi cel al Evei) sunt învăluite în tonalități aurii și calde, tipic venețiene, iradiind o puritate a culorii care evocă pictura lui Giorgione și a celei din tinerețea lui Tizian. – Cele două tablouri au fost achiziționate de regina Cristina a Suediei, care le-a dăruit lui Filip al II-lea (azi, la Prado).



Dürer: „H. Holzschuher“.

În 1509, un bogat negustor din Frankfurt i-a comandat pentru biserica dominicanilor din oraș pictorului un tablou de altar cu subiectul *Încoronarea Fecioarei*. Lucrarea, vândută apoi electorului Maximilian I, a fost distrusă într-un incendiu din 1729; dar o copie, destul de fidelă, arată că pictura fusese îndeaproape inspirată din opera omonimă a lui Rafael (din Muzeul Vaticanului). Este foarte probabil ca Dürer să se fi întâlnit cu Rafael, cei doi dăruindu-și reciproc lucrări proprii. Vasari descrie autoportretul trimis de Dürer: „*Această operă i s-a părut minunată lui Rafael, care i-a trimis în schimb mai multe desene, atât de prețioase pentru Albrecht*“<sup>1</sup>. – Și în timpul

<sup>1</sup> Vasari vorbește din nou despre acest autoportret în biografia dedicată lui Giulio Romano, – operă care în sec. XVIII mai exista în palatul ducal din Mantova. – Pe unul din desenele (unde se păstrează) reprezentând nuduri de bărbați, Dürer a scris cu mâna sa: „*În 1515, Rafael din Urbino, care se bucură de o considerație atât de înaltă, și autor al acestor nuduri, i le-a trimis lui Albrecht Dürer din Nürnberg*“.



călătoriei sale în Olanda (1520), Dürer își exprimă interesul de a continua să primească vești despre Rafael.

\*

În 1511, Dürer termină marele rețablu *Adorația Sfintei Treimi* (München), opera sa cea mai monumentală (nu ca dimensiuni: are doar 144 pe 131 cm.), considerată expresia cea mai înaltă a Renașterii germane, – prin perspectiva grupului inferior (pictura este concepută în două registre) și prin repartiția planurilor, – chiar și dacă în iconografie, în stilul grafic și în coloritul său metalic, Dürer se reîntoarce la un gust mai arhaic (123).

Apare în această compoziție o întreagă omenire, de la papă și împărat până la simpli țărani. Reține atenția faptul că în registrul superior – rezervat de obicei reprezentării exclusiv a personajelor sacre și a lumii cerești – apare și omenirea laică: pentru că viziunea aceasta simbolizează uniunea Cerului cu întreaga creștinătate, așa cum o descrie Sf. Augustin în *Cetatea lui Dumnezeu*. – *Adorația Sfintei Treimi* evocă îndeaproape *Triumful Religiei*, al lui Rafael, ale cărei schițe pregătitoare probabil că Dürer le văzuse la Florența.

În 1512, împăratul Maximilian – pentru monumentul funerar al căruia din Innsbruck, Dürer executase câteva proiecte, – în vizită la Nürnberg, îl cunoaște și îi cere să îi decoreze cu ilustrații marginale paginile unei cărți de rugăciuni. Artistul a executat 53 de xilografii (azi, la Bibl. Naț. din München)<sup>1</sup>. Conținutul reprezentărilor, cu o tematică laică, contrastează puternic cu solemnitatea rugăciunilor, unele compuse special pentru împărat. – Dar lucrarea cea mai importantă pe care i-a comandat-o Maximilian este *Arcul de triumf* (arhitectura operei nu îi aparține lui Dürer), – o xilografie gigantică (3,50 m. lățime) compusă din 192 de piese, în care stilul romanic se

<sup>1</sup> La bogata ornamentație a volumului – în format enorm – au mai colaborat și alți artiști, dintre cei mai proeminenți ai epocii – Albrecht Altdorfer, Lucas Cranach cel Bătrân, Hans Baldung Grien, Hans Burgkmair, ș.a.

combină cu elemente heraldice gotice; pe ambele laturi este reprezentat arborele genealogic și scene din viața împăratului, portrete de nobili germani și personaje din casa Habsburgilor.

\*

În anii următori Dürer termină (1511) ciclul de 20 de xilografii *Viața Fecioarei Maria*, cele două serii *Patimile Mântuitorului* (12 și 37 de piese) și replica în aramă (14 piese). Potrivit vechii tradiții germane a stampeii, aceste cicluri cu subiecte religioase aveau scopul de a divulga cultura religioasă, – stampele fiind întrucâtva echivalentul frescelor din Italia. (În Germania, frescele fiind aproape inexistente) – Dürer înțelege însă să prezinte poporului faptele evanghelice într-o formă nouă, mai umană, față de precedenta iconografie gotică cu un caracter mistic; fapt care a adus acestor gravuri o admirație și o celebritate europeană, nu doar germană.



Dürer: „Autoportret“ (Prado).



Din 1513–14 datează cele trei faimoase capodopere ale gravurii, ale artei germane în general: *Cavalerul*, *Moartea și Diavolul*, *Sf. Ieronim în camera de studiu* și *Melancolia*: un fel de triptic alegoric reprezentând trei tipuri de virtute: hotărârea și acțiunea, teologia și meditația. Conținutul ideologic al acestor gravuri este greu inteligibil, numeroasele interpretări fiind adeseori contradictorii. „La originea formulării lor iconografice stau enciclopediile medievale ca și neoplatonismul renascentist, gândirea lui Erasm din Rotterdam și cea a lui Melanchton. Dacă este exactă interpretarea cea mai comună, potrivit căreia prima gravură ar fi simbolul vieții active, *Sf. Ieronim* – al vieții contemplative, iar *Melancolia*, în fine, ar face aluzie la viață în competiție cu Dumnezeu, și la teologia încă medievală a umorilor, se înțeleg și rațiunile interioare ale crizei spirituale de care Dürer a fost profund tulburat, începând din 1519“ (96).

\*

În 1514 moare mama lui Dürer, – în vârstă de numai 63 de ani, dar grav bolnavă, epuizată de cele 18 nașteri pe care le avusese; cu două luni înainte fiul îi gravase cunoscutul portret de un realism impresionant. Puține opere ale Renașterii sunt comparabile cu acest portret; poate deznădăjduitul autoportret de bătrânețe al lui Tintoretto (Luvru); sau unul ori două portrete ale bătrânului Rembrandt.

În 1515, împăratul Maximilian – marele mecenat, iubit de toată lumea, om cult, vorbind fluent șase limbi, căruia pictorul, cu ocazia Dietei din Angsburg, i-a făcut cel mai viu, mai realist portret, – îi acordă o pensie viageră de o sută de florini.

Dar în următorul an împăratul moare, subit, – și Dürer pornește, însoțit de consoartă, într-o lungă călătorie de un an, pentru a-l întâlni și a-i cere noului împărat Carol Quintul să îi reconfirme pensia. Se stabilește la Anvers. Vizitează marile orașe, centre culturale, este întâmpinat peste tot cu onoruri; Margareta, fiica împăratului și guvernator al Olandei, îl primește în mai multe rânduri; îl cunoaște pe Erasm, căruia îi face două portrete; pe Sebastian Brant, autorul celebrei cărți-pamflet

*Corabia nebunilor*, pentru care executase, la Basel, cu mulți ani în urmă, o xilografie devenită foarte populară; ia contact cu renumiții maeștri Jan Gossaert, Bernard van Orley, Lucas van Leyden, Quentin Metsys, – și își ține la zi un jurnal de călătorie<sup>1</sup>, ilustrat cu numeroase peisaje și portrete ale principalelor personaje pe care le-a întâlnit.

Rezultatul, câștigul cel mai important al acestei experiențe olandeze este un grup de portrete în care impresiile sugerate de arta flamandă a secolului său sunt vizibile în schema figurilor, și mai ales în simțul pictoric și luministic înrudit cu cel al lui Metsys. Cunoașterea directă a marilor maeștri flamanzi și a operelor lor au influențat decisiv stilul picturii și îndeosebi al portretelor lui Dürer din ultima perioadă.

\*

Ultimii ani de viață ai pictorului profund atașat climatului religios creat în Germania de Reformă au fost marcați de o stare morală de tensiune cu momente dramatice, agravate și de mișcările populare care păreau să ruineze din temelii unitatea religioasă a protestantismului în jurul lui Luther, la care el aderase mai mult din motive de atitudine morală și sentimentală decât dintr-o convingere dogmatică. Și imaginii celor patru Aspotoli – ultima sa mare capodoperă – îi va încredința artistul „convingerea că idealul de demnitate și de forță a omului se salvează numai dacă o credință curată recunoaște în sufletul omului imanenta prezență a unui principiu divin“ (96).

În această atmosferă morală generală și în această stare personală de spirit Dürer a creat – cu doi ani înainte de a muri –

<sup>1</sup> În care artistul își notează toate ciudățeniile pe care le vede și obiectele bizare pe care le colecționează: o enormă carapace de broască țestoasă, fosile marine, coarne și copite, scoici și corali, porțelanuri chinezești, un papagal; desenează un cap de morsă pescuit în Olanda, iar pentru a vedea o balenă naufragiată pe plajă face o călătorie până în Zeelanda, – dar când ajunge acolo, marea a târâse cetaceul mort în larg...





Dürer: „Nașterea lui Hristos“  
(gravură).

nică tensiune spirituală, pictorul subliniindu-le temperamentele în conformitate cu teoria medievală: apostolul Ioan – sangvin, Marcu – coleric, Pavel – melancolic, Petru – flegmatic. Capodopera aceasta este rezultatul și sinteza căutărilor lui Dürer îndreptate spre o epocă și o lume umană, întrucât el a creat – după aprecierea lui Burckhardt – „o reprezentare, poate prima – cel puțin de o asemenea limpezime – a noului tip de „om“, descoperit de Renaștere“.

Slăbit de o febră malarică (posibil contractată în Olanda) Albrecht Dürer moare la 6 april. 1528.

cele două tablouri monumentale, culmea artei lui și sinteza ideală a întregii sale vieți: *Cei patru Apostoli*, – pe care le-a donat apoi Consiliului orașului său Nürnberg, adăugând pe margine citatele din Evangheliile acestor apostoli îndreptate contra „falșilor profeți“ – dușmanii Reformei.

Cei patru „giganți“ – cum au fost numiți apoi Apostolii, reprezentați în mărime naturală, – inspirați de retablul venețian al lui Giovanni Bellini din Chiesa dei Frari, „au expresia dramatică tipică germană a unui spirit religios egală numai celei a „eroilor“ lui Masaccio“ (123). Figura apostolilor reflectă o puternică

## Grünwald

„Unicul pictor german comparabil cu Dürer prin măreție și forță artistică“ (63), Grünwald reprezintă culmea artei germane dar fără să aibă temperamentul echilibrat al lui Dürer, fără să simtă aceeași atracție față de arta italiană a timpului. „Într-un anumit sens este opus lui Dürer prin absența în opera sa (deși a avut ceva contacte cu Leonardo) a problematicei clasicismului italian, cât și prin dăruirea sa totală expasionismului celui mai înfocat“ (110). În operele sale se simt mai curând urme ale tradițiilor gotice și ecouri ale artei medievale. Descoperirile noii arte italiene îi erau, cu siguranță, cunoscute; dar el s-a servit de ele numai în măsura în care i se părea că se adaptează la concepția sa despre artă: „arta pentru el nu era căutarea legilor



Grünwald: „Maria cu Copilul“.



secrete ale frumuseții: ca toată arta religioasă a Evului Mediu, ea nu putea fi concepută decât ca o predică în imagini, care să ilustreze adevărurile sacre predicate de Biserică<sup>1</sup>.

Îl distinge de marele său contemporan (cei doi s-au născut la o distanță de câteva luni și au murit în același an) principiile și metoda de creație; pentru Dürer, o capodoperă trebuia să fie un model al perfecțiunii, ceva realizat după reguli anumite, cu multă judecată și atenție; „Grünwald, dimpotrivă, se lasă condus mai mult de puterea de creație, fără a se împiedica de reguli; construcția tabloului este mai liberă (p. 105), coloritul mai bogat“ (1).

Mathias Gothardt (sau Neithardt, c. 1470–1528) este mai cunoscut cu numele de Mathias Grünwald: dar nici un document al timpului nu face lumină privind personalitatea, biografia, formația pictorului, și nici chiar nu menționează vreun pictor cu numele Grünwald (poate un pseudonim metaforic: Grünwald = „Pădure verde“). Nu sunt cunoscute nici precedentele sale culturale sau formația ca pictor; doar contacte generale cu flamanzii, contacte limitate cu Holbein cel Bătrân și cu școala alsaciană, câteva afinități cu Leonardo, cunoscut prin intermediul pictorilor din Țările de Jos. A fost pictorul de Curte al arhiepiscopului de Mainz, Albert de Brandenburg, om foarte cult și generos mecenat. Avea și o pregătire de inginer hidraulic și de constructor, domenii în care de asemenea a activat. – S-a stabilit la Seligenstadt, unde și-a deschis un atelier de pictură și sculptură în lemn, având diferite sarcini la curtea arhiepiscopală; de unde, după zece ani este licențiat și îndepărtat de la curte fiind suspectat de simpatie pentru mișcarea luterană și pentru răscoala țăranilor din 1485. În fine, se mută la Frankfurt unde se



Grünwald: „Hristos pe cruce“.

ocupă cu comerțul de vopsele și unde lucrează ca inginer hidraulic și constructor de mori. Ultimii ani de viață i-a trăit tulburat de o acută criză religioasă.

Primele sale opere cunoscute, în care originalitatea pictorului este imediat sesizabilă sunt: *Batjocorirea lui Hristos* (München) și *Răstignirea* (Basel), în care formele contorsionate, arcuite, frânte, dramatice, sunt corodate de o lumină acidă, orbitoare. „Vizionar, Grünwald este precursorul romanticilor celor mai exasperați și al expresioniștilor moderni. Figuri, obiecte, arhitecturi, peisaje, nu mai formează în opera sa decât un singur curent de ritmuri și de lumini, cu radieri infinite, teribil de vii și de dramatice“. – Operele care îi traduc mai bine viziunea sunt diferitele *Răstigniri* pe care le-a pictat (azi la Basel, Karlsruhe, Isenheim, Washington, etc.), în care artistul se arată preocupat, obsedat în primul rând de minuni, de apariții ciudate, de revelații miraculoase. „Pe fondul unui cer întunecat,

<sup>1</sup> „Dürer se considera un reformator și un înnoitor al artei naționale. Reflecta asupra a ceea ce făcea și de ce; ținea un jurnal cu însemnările de călătorie și cu cercetările sale; scria cărți care să fie folositoare pictorilor generației sale. – Nimic nu ne spune că Grünwald s-ar fi considerat pe sine în aceeași lumină. Dimpotrivă, puținele lucrări pe care le-a lăsat sunt tablouri concepute în stilul tradițional, pentru biserici de provincie mai mici“ (63).



brăzdat de fulgere, la lumina căroră apar întinderi pustii și munți arși, Grünewald plasează Hristoși enormi, sfâșiați, deformați, verzui, simbolizând îngrozitoare martirizări de cea mai absurdă cruzime. Lucrările înseși par a fi bulversate de torturi la fel de monstruoase: lemnul crucii, veșmintele sfâșiate, piroanele. Și coroana de spini apare ca simbolul însuși al acestei viziuni feroce. În imagini atroce, un sentiment de milă tășnește din adâncuri, ne obligă să participăm cu toată ființa noastră la durerea divină, ca în operele cele mai crude ale Evului Mediu nordic“ (135).

\*

Capodopera lui Grünewald și una din cele mai celebre ale picturii Renașterii germane este altarul grandios și complex din Isenheim (pictat între 1412–15), azi în Muzeul din Colmar. Este o *summa* a calităților artei genialului Grünewald. – În scena răstignirii totul este scufundat în întunericul nopții din care apar figurile fantomatice. Nu există aici nici urmă de „frumusețe“ așa cum o înțelegeau artiștii italieni. Asemenea predicatorului care vorbește mulțimii despre Patimile Mântuitorului, Grünewald nu sacrifică nimic pentru a exprima ororile crudei agonii: corpul lui Hristos muribund este deformat de torturile răstignirii, spinii coroanei pătrund în rănilor sângerânde care acoperă întreaga figură. Hristos răstignit exprimă semnificația torturii calvarului prin trăsăturile feței și gestul teribil al mâinilor cu degetele crispate. Suferința lui se reflectă în grupul tradițional: Maria leșinând în brațele apostolului Ioan, Maria Magdalena care își frânge mâinile cu disperare, și, în afara iconografiei tradiționale: Ioan Botezătorul cu o carte deschisă în mână, cu cealaltă arătând, impasibil, spre Hristos<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> De remarcat o trăsătură ireală și fantastică a tabloului: figurile au proporții diferite. „Este clar că în acest punct Grünewald a respins regulile artei moderne, așa cum s-au desfășurat de la Renaștere încoace, – urcând în mod deliberat până la principiile pictorilor „primitivi“ și medievali, care variau dimensiunile figurilor după

În panourile laterale artistul a pictat *Bunavestire* (p. 100) și *Învierea*, două dintre cele mai grandioase creații, dominate de un torent de exaltare spirituală. Alături de figurațiile tragice ale *Răstignirii* artistul a știut picta și pânze de o gingășie și o naturalețe admirabilă, ca în *Madona* din biserica din Stappach, strălucind printre florile unei grădini care vibrează de lumină, prospețime și viață. În unul din panourile menționate mai sus, de asemenea: pictorul a exprimat *Învierea* și *Schimbarea la față* într-o supranaturală splendoare paradisiacă. Dar acestea sunt doar rarissime momente fericite de seninătate, pe care sufletul turmentat al lui Grünewald le poate încerca. În această alternanță de viziuni cerești, de încântare luminoasă, și figurile copleșite de suferință, se desfășoară poezia vizionară și realistă a lui Grünewald.

Principalul mijloc de expresie al artei lui este lumina. Mai mult decât mimica figurilor, este remarcabilă intensitatea și bogăția efectelor de lumină și acorduri armonice. Evidența plastică a detaliilor și dezinteresul artistului pentru organizarea spațială unitară, dar mai ales o încărcătură emoțională aproape sălbatică ce se poate traduce în cele mai crude deformări ca și în cele mai delicate apropieri de culoare, caracterizează și operele sale de mai târziu: *Răstignirea* (Karlsruhe), *Întâlnirea Sfinților Erasm și Maurițiu* (München). „Din vremea vitraliilor încoace nici un maestru n-a avut pentru lumină un simț atât de acut. În tablourile sale, sursa de lumină însăși nu e vizibilă, dar lumina pătrunde într-un larg torent, izbucnind când ici când colo, și pierzându-se treptat în nuanțele fine ale culorii locale“ (1).

importanța lor pe care o dețineau în tablou. După cum pictural a sacrificat „plăcutul“ pentru mesajul spiritual pe care tabloul trebuia să-l exprime, tot așa el n-a ținut seamă de noua exigență a proporțiilor exacte, – pentru că, în acest fel, el exprima mai bine și mai adecvat adevărul mistic al cuvintelor lui Ioan“ (63).



## Hans Burgkmair

Reprezentant dintre cei mai semnificativi artiști ai Renașterii germane, cel mai prestigios pictor și gravor (p. 103) din Augsburg, Hans Burgkmair (1434–1519) și-a făcut ucenicia – după primele rudimente de pictură primite de la tatăl său, un cunoscut pictor local – în atelierul lui Schongauer din Colmar, care i-a îndreptat și cultivat interesul în special pentru pictura lui Holbein cel Bătrân, precum și pentru italienii Vivarini, Carpaccio și Crivelli, pictori bine cunoscuți în mediile artistice din Augsburg (orașul era și centrul foarte activ în promovarea raporturilor strânse cu cultura renașcentistă italiană). În 1498, la 25 de ani, a fost primit membru în corporația pictorilor din orașul său natal.

Prima sa operă cunoscută (1490) este un portret – gen în care își va manifesta, constant, abilitatea. Urmează – după o călătorie în Italia – o serie de picturi executate (împreună cu Holbein) pentru mănăstirea Sf. Caterina, în care ia ca model tipurile, personajele și coloritul metalic lucid al pictorilor venețieni pe care i-am amintit. – În 1505, pictorul a revenit din nou la Veneția (și, zece ani mai târziu, încă o dată, într-un sejur de 2 ani), – călătorie ale cărei urmări se percep în pictura sa în monumentalitatea și intensitatea cromatică: amintire din faimoasa *Assunta* – „Sărbătoarea Înălțării“ a lui Tițian din biserica venețiană Chiesa dei Frari, – în *Tripticul Sfântului Sebastian* și în *Răstignirea* (München, Pinacoteca), capodopera supremă a artistului. Remarcabilă este seria – comandată de împăratul Maximilian I – de 92 de portrete, sculptate în lemn, ale strămoșilor împăratului, și gravurile (p. 107) cu episoade din războaiele lui. În pictură, lucrările de maturitate artistică deplină, alături de *S. Sebastian* și *Răstignirea*, mai sunt și monumentală compoziție *Sf. Ioan la Patmos*, și fascinantă *Madona cu Copilul* (Nürnberg) – foarte apropiată de stilul lui



Burgkmair: „Madona cu Copilul“.

Giovanni Bellini. „De clară ascendență italiană sunt și arhitecturile, și ornamentele, și regularitatea procedului compozițional, și armonioasa structurare proporțională a figurilor“ (14).

Opera maestrului din Augsburg constituie un moment remarcabil și semnificativ de apropiere, de punte de legătură





Burgkmair: „Portretul lui Hans Schellenberg“.

dintre cele mai evidente cu Italia. „Pictura lui Burgkmair, profund cunoscător al artei Italiei Septentrionale, se exprimă printr-o compoziție de impunătoare structură, un simț realist al naturii și o remarcabilă armonie cromatică, bazată fie pe tonalități atenuate, fie pe game mai vii, apropiate de gustul venețian“ (58)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Perioadei ultime a artei renascentiste germane, manierismului, îi aparține pictorul și gravorul, flamand de origine, **Bartholomeus Spranger** (1546–1611). Și-a făcut ucenicia în principal în Italia (Milano, Florența, Parma). Între 1567–75 trăiește la Roma, colaborând la decorarea Vilei Farnese din Caprarola, venind în contact și cu manierismul lombard și cu Școala din Fontainebleau.

Chemat la curtea lui Maximilian II și apoi Rudolf II din Praga și Viena, Spranger a devenit pictorul eminent al acestui distins centru artistic al manierismului, cultivând un stil de elegant eclectism și rafinată senzualitate. Operele sale cu subiect sacru sunt puține; cele alegorice și cu subiecte mitologice luate din *Metamorfozele* lui Ovidiu – nu totdeauna de calitate artistică superioară – au avut o notabilă importanță istorică, întrucât „au contribuit la răspândirea în Austria și Boemia a delicatei sinuozități, a formelor lui Parmigianino și a calde senzualități a lui Correggio, constituind în felul acesta un fundamental vehicol de difuzare al manierismului internațional“ (96). – Muzeul de Artă din București posedă o lucrare de Spranger: *Noli me tangere*.

## Hans Baldung Grien

Personalitate poliedrică, distinsă, exponent tipic al intelectualității umaniste germane, Hans Baldung – supranumit „Grien“ pentru predilecția sa pentru culoarea verde (germ. *grün*, dial. *grien*) – s-a născut (c. 1480 – c. 1545) într-o familie de intelectuali și a trăit toată viața în medii culte și rafinate, fapt care se resimte mai ales în operele sale de tinerețe. Și-a făcut ucenicia de pictor și gravor la Strassburg, iar timp de cinci ani a lucrat în atelierul lui Dürer, bucurându-se de prețuirea și prietenia maestrului.

Influența lui Dürer se notează în incisivitatea liniei primelor sale desene, precum și în culorile și lumina dureriene a tablourilor din tinerețe (*Sf. Sebastian, Regii Magi*, – în domul din Halle); „dar în curând Baldung elaborează un stil al său, autonom, ajungând la o viziune optimistă, exuberantă a vieții, exaltând formele, îndeosebi în opulența nudurilor, articulând compozițiile, creând joviale și prețioase raporturi de culori“ (7). – De la Dürer ia și tema nudului, pe care însă o încarcă cu o vitalitate demonică și misterioasă, după exemplul lui Cranach, – de care se apropie și prin acuta



Hans Baldung Grien: „Alegoria Muzicii“.



penetrație psihologică a portretelor sale. (În schimb, în temele religioase, în primul rând, ca în polipticul altarului principal al domului din Freiburg in Breisgau, cu splendida *Nașterea Domnului*, scufundată într-o nocturnă lunară, el trădează și o apropiere de lumea îndurerată, chinuită a lui Grünewald“ (14).

\*

În studioul lui Dürer a executat ilustrații pentru o carte de rugăciuni: *Rozariul Fecioarei Maria* (1505), care i-a creat o mare faimă. Pentru catedrala din Halle a pictat altarele *Sf. Sebastian* și *Regii Magi* (azi în muzeele din Nürnberg și Berlin). La Strassburg lucrează vitralii, portrete, sculptură decorativă în lemn, și altele; după care, chemat la Freiburg, pictează pentru altarul principal (p. 109) al catedralei *Încoronarea Mariei* (1512) – capodopera sa – cu scene din viața Fecioarei și pe retro, *Bunavestire*. Tot la Freiburg pictează *Odihnă în Egipt* (Viena) și *Nașterea Domnului* (München), – lucrări (Hristos pe Cruce“ – p. 113) în care „la spațialitatea clară derivată de la Dürer, subintră o compactă plasticitate a figurilor, o sugestivă strălucire a coloritului și un patos intens, turmentat, care te face să te gândești la Grünewald“ (96).

Aceeași neliniște interioară o exprimă în numeroasele portrete în care se reflectă frământările, anxietățile sufletului german provocate de Reforma luterană, care contrastează și în același timp se amestecă cu senzualitatea caldă a unei serii foarte numeroase de desene, de stampe, de picturi foarte diferite având acest subiect (*Adam și Eva*, *Iuditha și Holofern*, *Alegoria Vanităților*, ș.a.); dar în realitate toate tinzând să reprezinte cu o excepțională lipsă de prejudecăți nudul feminin. Unele din aceste opere prezintă o accentuare a valorii liniei care revelează contacte cu manierismul italian<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> „Este și aceasta o confirmare a acelei tendințe de eclecticism care constituie limita personalității lui Baldung și de la care maestrul n-a știut să se sustragă nici în ultima perioadă (după 1530) a activității sale în care, după *Nașterea Domnului* (Karlsruhe) i-au urmat opere ca *Hristos grădinar* (Darmstadt), inspirate de arhaizante tendințe gotice“ (96).

Alături de subiecte religioase Baldung preferă și figuri alegorice, și scene cu vrăjitoare și cu dansurile macabre inspirate din repertoriul Evului Mediu. – Baldung a pictat și tablouri cu subiect mitologic sau alegoric (*Piram și Tisbea*, – Berlin; *Moartea și fetița* – Basel) ori portrete (*Cristofer de Bavaria*, – München), – în care, trecând mult dincolo de formulările clasicizante ale lui Dürer, Baldung își marchează accentuat scenele religioase cu o turmentată violență de mișcare și de culoare, precum și cu îndrăznețe efecte de clarobscur, – în timp ce își imerge reprezentările profane într-o atmosferă fermecată, demoniacă, sau macabră.

„În stilul său de mai târziu, devenit acum manierist, cu multe ecouri olandeze și italiene, formele devin mai elegante și mai îngrijite, dar meditate la rece, cu o căutare a frumosului, intelectualemente contemplat, dorit, ca melancolică aspirație spre perfecțiune, care se remarcă în opere ca *Iuditha*, *Hercule și Anteu*, *Adam și Eva*, etc.“ (58).



Baldung Grien: „Prințesa Baden-Durlach“.



## Cranach cel Bătrân

Născut la Kronach, un sat din Franconia de la care își derivă și numele, Lukas Cranach cel Bătrân (1472–1533) și-a făcut ucenicia în atelierul tatălui său, un obscur pictor și gravor german, alături de care se pare că a lucrat până în ultimii ani ai secolului XV. În 1502 s-a stabilit la Viena, unde a cunoscut pictura italianizantă a lui Michael Pacher; *Răstignirea* (1503, Muz. München) pictată aici, una din marile sale lucrări prin evidența plastică a figurilor și manifesta participare spirituală prin care Cranach îl anunță pe Altdorfer și pe alți maeștrii ai Școlii Danubiene, în luminozitatea splendidului peisaj. Urmată imediat (1504) de o altă capodoperă: *Odihnă în fuga în Egipt*, aceste lucrări – primele care au ajuns până la noi – uimesc prin lirismul lor și perfecțiunea stilistică, cu atât mai mult cu cât nu posedăm nimic din activitatea precedentă a artistului<sup>1</sup>.

În același an Cranach se transferă la Wittenberg, în serviciul lui Friedrich Înteptul, electorul Saxoniei, unde va rămâne tot restul vieții, ca pictor de Curte al ducilor de Wittenberg. „Aici, stilul său evoluează rapid, cucerit de influențele Renașterii italiene, ale flamanzilor și al lui Dürer. Din această fază datează operele cu subiect mitologic, concretizate în admirabilele nuduri feminine, cu forme elegante și încă neîmplinite, toate pătrunse de vibrațiile unei linii agile și de prospețime, în care se manifestă, cu o poetică discreție, o senzualitate subtil aluzivă. Foarte numeroase vor fi replicile de atelier ale acestor nuduri“ (96).

<sup>1</sup> La Viena, tânărul este deja un artist deplin format, fără umbre de incertitudine sau urme de provincialism. Aici ia contact cu artiști locali, poate și cu Pacher și Dürer, a cărui serie a faimoasei *Apocalipse*, fără îndoială că tânărul o cunoștea.



Cranach: „Hristos pe cruce“.

În 1508–9 face un voiaj în Țările de Jos (probabil și cu o misiune diplomatică), prilej de a cunoaște de la sursă arta flamandă. La reîntoarcere, ducele îi conferă un titlu nobiliar și un blazon, cu care Cranach își va contrasemna toate lucrările de pictură; în acești ani, activitatea tot mai intensă îi va procura o largă notorietate, atât în mediile bisericești cât și în cele laice, nobile și burghezie. Îl cunoaște personal pe Luther<sup>1</sup>, de care va rămâne legat printr-o strânsă și devotată prietenie. Cranach îi

<sup>1</sup> Luther va fi nașul de botez al unei fete a lui Cranach – care, la rândul său, a fost nașul de căsătorie a lui Luther și căruia i-a botezat primul copil.



face portretul și dedică mai multe picturi Reformei. Dar în această perioadă pictura va fi doar una din preocupările lui, nu singura: artistul e acum tot mai ocupat cu treburi publice și cu afaceri. Achiziționează o farmacie, apoi o tipografie, apoi un han, birt și hotel, afaceri care îl fac foarte bogat. În plus, și activitățile publice îl sustrag de la activitatea artistică: din 1520 este numit senator, iar între anii 1537–44 este ales și reales *Burgmeister* – primar.

Dar atelierul său este foarte activ, primește foarte multe comenzi, – executate aproape în totalitate de ajutoare și de cei doi fii, Hans și Lukas; care urmează docil și fără prea mult talent maniera părintelui lor, – „încât e foarte greu să discerni contribuția lor de intervențiile – de altfel, acum puțin relevante – ale lui Cranach „cel Bătrân“ (113).

În curând însă cursul vieții de Curte a pictorului se întreprinde: ducii de Wittenberg participă la războaiele dintre principii reformați și trupele catolice ale Împăratului; și în bătălia de la Mühlberg, din 1547, ducele Johann Friedrich e învins și făcut prizonier. Cranach îl urmează, credincios, în zilele amare ale prizonieratului său la Augsburg și Innsbruck – și mai pictează pentru el. Se stinge la Weimar, în vârstă de 81 de ani.

\*

Primele opere cunoscute sunt *Răstignirea* și *Fuga în Egipt*. În prima (cu trei ani în urmă artistul mai pictase o *Răstignire*, în care mai persistă urme de asprime medievală) pictorul reia teme pe un plan mult mai înalt de poezie, în care plasarea lui Iisus în dreapta tabloului, iar nu între cei doi tâlhari (doar unul vizibil în întregime) este o îndrăzneată inovație de compoziție, într-un peisaj care nu este doar un simplu fundal, ci devine un ecou, o prelungire a acțiunii. – Celălalt tablou, *Odișna în Egipt*, este o scenă plasată într-un peisaj de senină și idilică pace, în culori strălucitoare, cristaline: un eveniment sacru devenit o „poveste nordică“, în cel mai pur *Donaustil*. „Acest simț al peisajului care învăluie acțiunea și o absoarbe în nesfârșita sa respirație, rămâne poate cucerirea cea mai importantă a perioadei de tinerețe a lui



Cranach: „Vânătoarea“ (detaliu).

Cranach, care va rămâne, cu rezultate tot atât de fericite, în operele pictorilor Școlii Danubiene, – în primul rând, ale lui Altdorfer“ (113).

Mutarea pictorului în Wittenberg (1505), orașul care n-avea nobilele tradiții ale Nürnbergului, nici cosmopolitismul distins al orașului Basel, va însemna o etapă cu totul nouă în activitatea lui. De-acum încolo Cranach va fi înaintea de toate pictorul Curții, care își va urma stăpânii la serbări, la ospete, la vânătoare, – și imaginile acestor momente vor fi fixate pe frescele și în tablourile castelelor acestora, sau vor ilustra miniaturile cărților lor de rugăciun. Totodată însă acum i se deschide, neprevăzut, o fereastră spre italianism, prin intermediul lui Jacopo de Barbari<sup>1</sup>, care activa atunci la Wittenberg; în același

<sup>1</sup> **Jacopo de Barbari** (c. 1445 – c. 1515), pictor și gravor, activ la Veneția în cercul lui Alvise Vivarini, amic și admirator al lui Dürer. În 1500 se mută în Germania (luându-și numele Jakob Walch), apoi în Flandra, unde devine pictorul curții Margaretei de Austria. (Op. princ. *Sacra Familia*, Berlin; *Vedere a Veneției* (gravură, Muzeul corres.).



timp, spre operele lui Quentin Metsys și Jan Gossaert, pe care le-a admirat în călătoria sa din Olanda și care au avut asupra lui un efect imediat. – Devenit pictorul electorului Saxoniei, va picta pentru acesta, eclectic și foarte detașat, subiecte și teme diverse: portrete ale unor personalități ale Reformei, dar și ale celor mai înverșunați apărători ai catolicismului, idile păgânizante și alegorii mistice, nuduri profane și imagini sacre – și totul cu o extraordinară facilități, cu o disponibilitate care nu își refuza nici o experiență artistică, din orice parte ar fi venit<sup>1</sup>.

\*

După întoarcerea din Olanda (1509) impetuositatea operelor de tinerețe cu accente patetice și exasperări dramatice a dispărut; îi ia locul riguroasa simetrie și calibrata ordine și exigență a compoziției (*Altarul Sf. Ana*, Frankfurt; *Altarul Principilor*, Dessau)<sup>2</sup>. – În legătură cu acest nou curs al picturii sale este și abordarea pentru prima dată a reprezentării nudului feminin: „o temă care, în pictura germană de atunci, din primii ani ai sec. XVI, era de o deconcertantă și îndrăzneță modernitate, dat fiind că cele dintâi adevărate studii de nud, eliberate de constrângerile stricte ale iconografiei religioase, au apărut numai odată cu lucrările lui Dürer, în faimoasa gravură din 1504

<sup>1</sup> Tablourile cu scene de vânătoare, ca și reprezentarea, de numeroase ori repetată a subiectului *Venus și Cupidon*, *Adam și Eva* – și chiar în sfinții și în Madonele sale, Cranach derulează o fabulă delicat curteană, în care simbolurile moralizatoare ale subiectului tratat (de ex. *Hercule îmbrăcat ca femeie*) servesc numai ca pretext la o evocare ingenioasă a cronicii mondene și a vieții de curte (135).

<sup>2</sup> „Evoluția lui Cranach de la genialul expresionism al operei de tinerețe la decorativismul abstract al operelor târzii de atelier este determinată, pe de o parte, de exigențele producției „în serie“, – pe de altă parte este simptomatică pentru evoluția artei germane și europene de la mijlocul secolului al XVI-lea spre forme de rafinat intelectualism manierist“ (58).



Cranach: „Luther“.

și în cele două tablouri pe care Cranach le cunoștea. Numai că nudurile lui Cranach (foarte numeroase sunt replicele de atelier ale acestor nuduri) nu au siguranța și corectitudinea anatomică a nudurilor lui Dürer în spirit cu adevărat clasic. O primă încercare a lui Cranach este *Venus* din muzeul Ermitage (1509); iar peste mai mulți ani, în rolul Evei intrând *Venus*, *Iudita*, *Lucrezia*, nuduri repetate în numeroase replici, – „o Veneră totdeauna gracilă și sinuoasă, cu o grație fragilă și infantilă, total încredințată jocului unui contur nervos și subtil neliniștit“ (133) – ca în faimoasa serie de *Venere* și *Nimfe*, tratate cu un linearism decadent și manierist dulceag. „Pictorul a redat aici tipul femeii germane din vremea lui,



deși el atribuie acest caracter-tip când Mariei, când Venerei, când Lucreției“ – (1)<sup>1</sup>.

\*

În pictura sa cu teme religioase, ca fervent protestant luteran Cranach preferă episoade din *Vechiul Testament*, în timp ce din *Evangelii* alege episoade puține (*Hristos și adultera*, *Hristos și copiii*, *Hristos și negustorii din Templu*). Fapt este că tablourile sale inspirate din noua iconografie protestantă, „înseamnă o pauză, un moment de oboseală, chiar o sărăcire a fanteziei lui Cranach“. Opere ca *Păcatul originar și răscumpărarea* (Gotha) sau *Paradisul* (Viena) aduc niște personaje dure, lemnoase, pe o pajiște presărată cu flori. „De altfel nici Luther nu prea se interesa de artele figurative, convins fiind că „imaginile“ trebuie să rămână mai mult în inimă decât în fața ochilor“ (113).

În schimb revin mereu în creația sa Venere mai mult provocatoare decât pudice. Nu atât interesul expres pentru Antichitate îl face să abordeze teme mitologice, cât posibilitatea de a reduce subiectul la dimensiunea unei povestiri a unui fapt actual, a unei „scene de gen“, în care contemporanii își expun figurile și costumele, și tocmai cu această extenuantă căutare de frumuseți își încheie cariera pictorul care a avut culmi și stagnări, febrile momente creatoare precum și paranteze de oboseală.

„Este inutil să cauți la Cranach lucida vigoare intelectuală a

<sup>1</sup> „După multe eforturi de a da naturalețe gesturilor, echilibrului, credibilitate variatelor poziții ale membrelor (ca în *Nimfa de la fântână*, Leipzig) Cranach capătă o siguranță în compoziție, o îndemânare și o dezinvoltură de ritmuri care nu se teme să înfrunte comparația cu opere ale Renașterii italiene – de pildă, cu celebra *Venus* din Dresda, a lui Giorgione“. – Important de semnalat sunt gravurile pe teme biblice (dar și profane), în parte adunate în *Cartea sacră din Witte* (117 ilustrații), care constă într-o listă de relicve adunate în capela castelului; apoi figuri de apostoli și martiri, 14 xilografii (seria *Patimile lui Hristos*) și gravurile în aramă, executate începând din 1509, în care se resimte influența lui Dürer.

lui Dürer, fervoarea pasională a lui Grünewald, solida coerență stilistică a lui Holbein: moșteniri medievale și cuceriri renascentiste, tradiții germanice și sugestii italianizante, ascetism și mondenitate, luteranism și catolicism au intrat să facă parte din cultura sa – și a vieții sale, – fără ca el să simtă imboldul unei alegeri sau exigența unei sinteze. Dar din complexul operei sale atât de variată – și mai ales atât de contradictorie – reiese o imagine dintre cele mai fascinante ale unei stagiuni pictorice, ale Germaniei secolului al XVI-lea“ (113)<sup>1</sup>.



Cranach: „Venus și Cupidon“.

<sup>1</sup> Muzeul Brukenthal găzduiește o lucrare de Cranach cel Bătrân: *Fecioara Maria cu Pruncul și Sf. Ioan Botezătorul* (ulei pe lemn). – Iar Muzeul Național de Artă din București, două lucrări: *Fecioara cu Pruncul*, *Venus și Amor*.



## Altdorfer

Cel mai important maestru al „Școlii Danubiene” – una din contribuțiile mai tipice ale picturii Germaniei meridionale din sec. XVI – și cel care a știut mai bine ca oricare alt artist să îi interpreteze suflul liric, a fost pictorul și gravorul Albrecht Altdorfer (c. 1480–1538). Aparținând unei familii de artiști, s-a format în atelierul tatălui său, iar în 1505 s-a stabilit la Regensburg, obținând cetățenia orașului, renume și o bună situație materială. Din 1506 datează primele lucrări semnate – un grup de gravuri în aramă care dovedesc un studiu bine asimilat al stampelor italiene și al operei lui Dürer – „de care se deosebea prin interpretarea familiară a temelor mitologice și prin căutarea de foarte delicate tranziții și nuanțe pictorice” (14). În același timp se dedică și desenului, alegându-și de preferință teme fantastice (ca *Sabatul Vrăjitoarelor*), recurgând la cerneluri negre și la ceruză pentru a desena pe foi de hârtie colorate.

Primele lucrări de pictură (*Sf. Francisc*, *Sf. Ieronim*, *Fuga în Egipt*, ș.a., toate între 1507–1510) sunt marcate de influența Școlii Danubiene și caracterizate de un gust miniaturistic în vederea detaliilor celor mai mărunte; în ele însă se percepe încă de pe acum un viu sentiment al naturii care înalță peisajul la rangul de protagonist al tabloului. – Din aceeași perioadă de tinerețe datează și două picturi pe pânză, de dimensiuni mai mari (*Răstignirea* și *Sf. Ioan*) al căror limbaj monumental pare a fi determinat de o puternică influență a lui Cranach. – De notat, în legătură cu relațiile, ecourile, influențele italiene în pictura lui Altdorfer, reprezentarea interioarelor de biserici, „cu deosebit de interesante trimiteri la arhitectura lombardo-venetă și la anumite soluții ale lui Bramante, explicabile nu printr-o călătorie în Italia, ci prin cunoașterea gravurilor italiene care circulau în Ger-



Altdorfer: „Răstignirea”.

mania (în timp ce spațialitatea moderată indică o derivație din pictura lui Michael Pacher”).

Din 1511, după o călătorie pe Dunăre până la Viena – ocazie de a cunoaște mai bine, la fața locului, pictura *Donaustil* – Altdorfer se dedică îndeosebi xilografiei, afirmându-se cu seria *Căderea și Răscumpărarea neamului omenesc*, și lucrând, împreună cu Dürer, la *Arcul de triumf* și la ilustrarea *Cărții de rugăciune* a împăratului Maximilian I. – După 1518 artistul revine la pictură, când i-au fost comandate numeroase tablouri de altar, „în care artistul abordează tradiționalele teme oferite de hagiografie, pe care le reînnoiește cu forța romantică a fervidei sale fantezii” (96) – și ambientându-și episoadele pictate în perspective arhitectonice clare și inspirate de o concepție a spațiului a lui Michael Pacher, pe care el o accentuează cu culori contrastante. Perioadei deplinei maturități îi aparține seria de 8 tablouri, care narează episoade din *Viața Sf. Florian* (Uffizi, Nürnberg, etc.).

\*

În 1526, Altdorfer este ales membru al Consiliului Muni-



cipal Regensburg și primește sarcina de arhitect oficial al orașului – atribuție pe care și-o îndeplinește cu mult interes, – fapt care se reflectă și în tablourile sale (*Nașterea Fecioarei Maria, Neprihănită Suzana*, – München, Pinacoteca). – Dar expresia cea mai înaltă a fanteziei pictorului o oferă *Bătălia lui Alexandru* (1529, München), pictată pentru Wilhelm II al Boemiei, cu perspectiva sa intuitivă și fabuloasă, în timp ce furnicarul de soldați este redat cu o minuție microscopică, nemaiîntâlnită în întreaga istorie a picturii; armata macedoneană și armata lui Darius se înfruntă într-un vast, fantastic și feeric peisaj, peste care plouă lumina astrelor. – Cu patru ani în urmă, în cealaltă capodoperă a genului: *Peisaj danubian*, pictorul realizase cel mai vechi peisaj din istoria picturii germane.

„Altdorfer se aventurează prin munți și păduri, pentru a studia forma stâncilor și a pinilor biciuiți de vânturi. Multe acuarele și acvaforte ale lui nu conțin figuri. Este o noutate de o enormă însemnătate“ (63). Dotat cu o fantezie entuziastă, pasionată, ardentă, pictura sa, influențată puternic de Școala Danubiană, tinde să concentreze în special peisaje și arhitecturi care, din decorație de fundal, se transformă în temă centrală. În tablourile lui, o ferventă evocare panteistă a naturii, gustul detaliului veridic de toate zilele, se acordează cu cea mai largă viziune a Universului. În privirea pe care o aruncă asupra lumii, Altdorfer își pune toată verva sa capricioasă – și artistul nu încearcă o mai mare plăcere decât aceea de a înșira posibilitățile infinite ale naturii, ca și cum le-ar vedea *à vol d’oiseau*. „Fără îndoială că acest joc de lumini fantasmagorice, această bogăție de frunziș, aceste arhitecturi, aceste profiluri incandescente care dau aparițiilor nocturne o tonalitate atât de fabuloasă, nu au o intensitate atât de delicată ca la Grünewald: acestea sunt mai degrabă niște fermecătoare artificii grație cărora pictorul ne conduce pe pragul tărmurilor fermecate“ (135).

Capodopera lui Altdorfer – care a atras și admirația lui Napoleon – considerat „primul mare peisajist și colorist al Germaniei“, *Bătălia lui Alexandru*, „este prima vedere panora-



Altdorfer: „Portretul unei femei“.

mică a unei bătălii interpretată pe plan artistic major, și o vedere panoramică fără precedent a naturii însăși. Lui Altdorfer îi rămâne tributară arta europeană îndeosebi pentru poezia naturii. Altdorfer a îndrăznit, primul în Europa, să prezinte în ulei peisajul autonom, fără figuri, așa cum îndrăznise să-l evoce mai-nainte numai poezia. Este unul din cei mai mari poeți ai naturii pe care i-a dat Renașterea“ (100).

Opera lui Altdorfer însumează și armonizează aspecte contrastante: lirismul german cu exactitatea pretinsă de realismul flamand și, în fine, cu clasicismul picturii italiene. – „Pentru limbajul său extrem de mobil și de exuberant, înclinat spre feeric ca și spre dramatic, și pentru predilecțiile sale figurative – păduri, torenți, prăpăstii, sihăstrie, cavaleri, moșnegi, vrăjitoare, – Altdorfer este considerat unul din precursorii sensibilității romantice“ (58).



## Holbein cel Tânăr

Al treilea dintre „cei trei mari” pictori germani – după Dürer și Grünewald – „a fost exact opusul lui Grünewald. Era în primul rând un observator care nu-și pierdea niciodată luciditatea, claritatea judecății și simțul măsurii” (1). Hans Holbein cel Tânăr (1498–1543) s-a născut la Augsburg, unde tatăl său – ultimul mare pictor al goticului târziu și primul care a aderat cu hotărâre la Renașterea italiană (96) – pictor și gravor, își avea atelierul, în care cei doi fii, Ambrosius și Hans, au învățat arta picturii de la părintele lor, – artist de școală gotic-târzie tradițională, influențată de flamanzii contemporani. – La vârsta de 17 ani se mută (împreună cu fratele său) la Basel, unde vine în contact cu elita culturii helveto-germană (aici pictează portretele burgmeisterului și soției sale) și unde îl cunoaște personal pe marele umanist Erasmi din Rotterdam, căruia în anul următor îi pictează primul din cele trei bine-cunoscute portrete (azi, în muzeele din Basel, Luvru și Salzburg), totodată ilustrându-i cu 90 de desene faimoasa operă *Elogiul nebuniei* (1515). Doi ani mai târziu, la Luzern, pictează fațada și interioarele casei burgmeisterului cu fresce de tipul celor ale lui Mantegna. „Desenele pregătitoare dovedesc o precocitate și aprofundată cunoaștere a soluțiilor perspectival-iluzioniste, a motivelor ornamentale proprii, caracteristice Renașterii Italiei Septentrionale, – sugerând ipoteza unui sejur relativ mai îndelungat în Lombardia, încă din 1517” (58).

La 20 de ani face, efectiv, o călătorie în Italia, decisivă pentru pictura sa: operele pe care le-a executat la întoarcere arată o influență certă a artei lombarde și, în general, a repertoriului formal al Renașterii italiene. Între cele mai semnificative este polipticul cu 8 scene: *Patimile lui Hristos* (Basel). Altă operă, pictată la 22 de ani, este *Coborârea lui*



Holbein: „Fecioara cu Pruncul”.

*Hristos în mormânt*, predela unui altar, de un crud realism, care trădează influența lui Grünewald.

În următorii ani pictorul execută cartoane pentru vitralii, desene pentru gravurile *Alfabetul morții*, mai multe tablouri religioase (azi în muzeele din Freiburg și Darmstadt), – între care *Madonna* cu donatorii, burgmeisterul Meyer și familia de 6 persoane, în care schema compozitivă în piramidă este de evidentă derivație italiană; pictează de asemenea fresce (terminate mai târziu) în Sala de Consiliu a Municipiului din Basel. – Tânărul își câștigă repede un frumos renume și ca ilustrator și gravor, în mediile culturale din Basel, întreținând



strânse relații cu filosofi, savanți și umaniști. În compozițiile sale religioase, „dar cu o mentalitate substanțialmente laică, Holbein concepe episoadele sacre cu obiectivitate, într-un spirit de dramă severă” – (110), artistul atestă perfectă cunoaștere a perspectivei arhitectonice, motivele ornamentale de inspirație italiană și o tonalitate sobră a culorilor, cu un echilibru și o măsură cu mult mai mare decât operele încărcate ale romaniștilor germani și flamanzi” (135).

\*

Dar penuria de comenzi – din cauza Reformei care interzicea imaginile sacre în biserici – îl determină să se transfere în Anglia (1526); unde va rămâne – cu excepția unei reîntoarceri de trei ani în patrie – până la sfârșitul vieții (cauzată de o epidemie de pestă, în 1543).

În Anglia ajunge – după o oprire la Anvers, unde îl cunoaște pe renumitul pictor italianizant Quentin Metsys – cu o scrisoare de recomandare din partea lui Erasm către fostul discipol și prietenul acestuia, Cancelarul Regatului Britanic și mare umanist Thomas Morus. – Din Anglia face o călătorie în nordul Italiei; iar în Franța, pe Valea Loarei, unde a putut admira și studia opere de Leonardo da Vinci, pe lângă cele ale contemporanului său francez Jean Clouet. În Anglia, Holbein a găsit – și după căderea lui Morus în dizgrație – influenți protectori la Curte și numeroși comitenți din înalta aristocrație, precum și din colonia negustorilor germani din Londra.

În portretele lui Morus și ale familiei sale, în cele ale lui Erasm, ale arhiepiscopului Warham de Canterbury și în toate celelalte executate în Anglia, artistul este un portretist obiectiv pentru că în fața modelului ia o atitudine de distanțare: „el simte omul ca pe o ființă care participă la viața societății căreia îi aparține, și, prin urmare, poziția socială a personajului se confundă *tutt-uno* cu aspectul său fizic și cu calitățile lui morale” (96). El caracterizează personajele ca exponenți ai unei determinate clase sociale. Holbein propune portretul impasibil și impersonal – portretul „de curte” sau „de paradă” (14).



Holbein: „Ambasadorii”.

\*

În 1536 Holbein devine pictorul oficial al lui Henric al VIII-lea – și la această dată portretistica lui atinge nivelul cel mai înalt. Acestei perioade aparțin reprezentările aulice (p. 111) ale lui Henric VIII (dintre care, cel mai cunoscut – p. 109 – este cel înfățișat într-o somptuoasă costumație, din Gall. Nazionale, Roma); cel al reginei Jane Seymour, – Muz. Haga, – a treia soție a monarhului<sup>1</sup>; cel al principesei Danemarcei (Londra), faimosul dublu portret *Doi Ambasadori* (Nat. Gallery), Londra, pe lângă numeroasele portrete ale curtenilor și ale marilor negustori hanseatici (Gisze, Wedigh, Tibys, etc. – azi în muzeele din Berlin și Viena); toate se caracterizează printr-o acuitate extraordinară

<sup>1</sup> Henric VIII îl trimitea pe Holbein (sau respectivele lucrări) în Europa, pentru a se servi de portretele lui în alegerea unei noi soții. După moartea Janei Seymour, noua aleasă a fost Anne de Clèves, cu care regele s-a căsătorit în 1540; după care, numaidecât pictorul a executat portretele noilor căsătoriți.



a observației, prin simțul decorului și echilibrul formei, la care pictorul ajunge prin experiența artei renaștentiste (58).

Nu mai puțin italianizant ca Dürer, dar temperament mai puțin problematic ca acesta, Holbein extrage din pictura italiană o impresie de soliditate, de grandoare, de echilibru — și o trece, cu toată naturalețea, prin filtrul educației sale germane; iar personajele și portretele, în forme de o armonie aproape rafaelescă. — Această viziune limpede și obiectivă, care la el este firească, îl incită să-și găsească întotdeauna o formă clasică. În desenele sale impecabile, atât de vii și uimitor de exacte, notabilă este expresia pe care știe să o dea, rând pe rând, unei stări sufletești gingaș melancolică, sau strălucirea unei lumini suverane — și asta, fără a depăși niciodată măsura, — toate acestea fac din el personificarea cea mai puternică a spiritului umanist (135).



Holbein: „Jane Seymour“.

## ARTA RENEAȘTERII ÎN SPANIA



Identitatea europeană a Spaniei, de o complexitate și originalitate neegalată de nici o altă țară, este expresia (și rezultatul) structurilor de civilizație care s-au succedat în timp, reflectându-se și în succesiunea epocilor și stilurilor artistice.

Anterior secolelor Renașterii, o manifestare tipică a artei spaniole, în arhitectură, sculptură și ornamentală, a reprezentat-o așa numita artă „mudéjar”<sup>1</sup>, constituită (cronologic: între romanic și gotic) pe baza unor elemente creștine și musulmane. Stilul „mudéjar” a înflorit la Toledo (*Sinagoga S. Maria Blanca*, sec. XII), Córdoba (capela regală din catedrală), Sevilla (*Alcázar*, sec. XIV), Granada (*Alhambra*, sec. XIII–XIV). Elemente decorative mudéjar (pron. *mudéhar*) au supraviețuit până în epoca modernă.

Goticul spaniol s-a dezvoltat în secolele XIII–XIV, în formele stilului cistercian<sup>2</sup> sau ale goticului francez matur (catedralele din Ávila, Toledo, Burgos, León, Barcelona). În sec. XV se răspândește goticul flamboiant (catedralele din Sevilla, Segovia, Salamanca). În stil gotic s-au construit și edificii civile (sediile breslelor negustorești, arsenale, castele, palate). – Sculptura gotică s-a dezvoltat mai ales ca orna-

---

<sup>1</sup> *Mudéjar* – maur rămas vasal al regilor creștini locali și după eliberarea Spaniei (*reconquista*). Stil introdus de acești mauri în opere realizate de creștini sau de musulmani. Elemente mai frecvent aplicate: arcul în formă de potcoavă, tavanul sculptat în lemn policrom, cupole în lemn, alfabetul cufic arab ca motiv ornamental, aplicație de plăci de ceramică colorate pe fațade, etc. Artă maură s-a inserat puternic în Spania, supraviețuind până azi.

<sup>2</sup> Ordin monastic fondat la Citeaux (Cistercium, 1098); a avut o mare importanță în dezvoltarea unei arhitecturi austere, de mare sobrietate. Acestui ordin i se datorează și introducerea goticului în Italia.



mentație a portalurilor bisericilor și în monumente funerare (ca cele din catedralele din Barcelona și Tarragona, executate în sec. XIV de maeștri italieni). În sec. XV, influenței italiene i se alătură cea franceză și cea flamandă, care culminează în marile altare sculptate în lemn, din catedralele din Toledo, Burgos, Sevilla, capodoperele genului.

Pictura spaniolă gotică din sec. XIV este reprezentată de curente diferite, de la stilul goticului linear (în Catalonia) la pictura de influență florentină și sieneză – începând din a doua jumătate a secolului. – În sec. XV, alături de pictura de influență franceză se afirmă cea franco-burgundă a „goticului internațional”; și în fine, puternica influență flamandă, determinată de prezența în Spania a lui Jan van Eyck. Acest stil hispano-flamand, inițiat de L. Dalmau la Barcelona și dezvoltat de B. Bermejo la Valencia și în Aragón, și-a realizat maximele posibilități în secolele Renașterii cu Pedro Berruguete – care a lucrat și la Ferrara și Urbino, – iar în Catalonia, cu Jaime Huguet.

\*

Secolul al XVI-lea și-a avut marea strălucire în Castilia și Andaluzia, regiuni care, prin rolul lor politic preeminent și bogăția rezultată din comerțul cu noile colonii din America, au exercitat o necontestată supremație asupra întregii țări.

În arhitectură și sculptură predomină două stiluri: „plateresc”<sup>1</sup> autohton, și cel de derivație renașcentistă italiană. Pe la mijlocul secolului al XV-lea, maniera gotic-flamboaiantă fuzionează cu motive de artă „mudéjar”, dând naștere unei forme de expresie definite „stil isabelin” (de la numele reginei Castiliei, Isabela, care a domnit între 1474–1504). Pe acest fond de eleganță gotică s-au inserat influențe renașcentiste italiene, teme de artă populară și diverse elemente franceze. A rezultat

<sup>1</sup> De la *plata* = argint, *platero* = argintar, giuvaergiu. Termenul trimite la minuțiozitatea execuției detaliilor, proprie meșteșugului bijutierilor.



Universitatea din Alcalá de Henares. Fațada Colegiului S. Ildefonso (1513).

un stil totodată realist și decorativ, care a îmbrăcat cu o ornamentație exuberantă structurile arhitectonice rămase încă, substanțialmente, gotice. Acest stil, „care nu mai prezenta articulații arhitectonice funcționale, se limita să elaboreze un foarte bogat vocabular, combinând motive decorative gotice-târzii, maure și clasicizante” (72).

Acest stil arhitectural și sculptural de tranziție, situându-se între goticul târziu și Renaștere (extinzându-se de-a lungul întregului secol XVI) a interesat întreaga Spanie, marile centre de difuzare fiind Salamanca – în primul rând, – Burgos, Valladolid, León, Segovia și Toledo; iar marii săi arhitecți reprezentanți: Alonso de Covarrubias (*Colegiul Santa Cruz*, din Valladolid) și Rodrigo Gil de Hontañon (*Universitatea* din Alcalá de Henares).

\*

Despre o arhitectură propriu-zisă renașcentistă se poate vorbi în Andaluzia odată cu operele lui Diego de Siloe (*Catedrala din Granada*) și ale lui Pedro Machuca (Palatul lui Carol Quintul, din Granada). Acesta din urmă este o construcție masivă pe plan pătrat (cu latura de 62 m.), cu patru fațade, la



primul nivel rezolvate în piatră rustică cioplită în relief (*bugnato*), iar nivelul al doilea cu un singur ordin, amintind palatul lui Rafael, de Bramante (distrus). Dar monumentul cel mai important, prin puritatea sa clasică, riguroasa simplitate și sobrietate decorativă, este impunătorul, enorm ca dimensiuni: *Escorial*, palatul care Filip II a hotărât să fie construit după victoria de la Saint-Quentin contra lui Francisc I al Franței, conceput ca necropolă regală și centru de studii în serviciul Contrareforme. Întregul complex de edificii este dominat de o rigoare matematică și solemnă, construit (între 1563–1584) de arhitecții Juan Bautista de Toledo și Juan de Herrera.

Complexul de edificii – care, în plan, reprezintă un grătar, în amintirea martiriului Sf. Lorenzo, căruia îi este dedicată mănăstirea ce ocupă unul din edificii, – include reședința regală, biserica, universitatea, cu muzeul și biblioteca aferentă, un seminar și panteonul regilor Spaniei. Edificiile sunt despărțite între ele de 16 vaste curți interioare, distribuite în jurul bisericii și mănăstirii care formează centrul geometric al imensului ansamblu (208 m. pe 162 m.).

\*

Arta spaniolă, în general marcat individualistă, manifestă o tendință constantă spre o subliniată expresivitate și originalitate; iar ca ideal estetic, preferă abstracției idealiste „viața trăită și realitatea cotidiană” (65). În domeniul sculpturii, ca o altă principală notă caracterizantă este preferința hotărâtă pentru tematica religioasă, aproape exclusiv. (De altfel, ca și în pictură, – cu excepția portretisticii).

„Sculptorul iberic abia dacă admite subiectul profan și se arată încă și mai puțin deschis la mitologia clasică, menținându-se în schimb riguros fidel imaginii de cult” (65). Alege, ca material, de predilecție lemnul policrom – în Evul Mediu la fel ca și în plină Renaștere, când însă marmura și bronzul domină necontestat. Aceasta – din cauza lipsei în Spania a carierelor de marmură, precum și a bronzierilor, turnătorilor în bronz. Pe de altă parte, policromia operei sculptate în lemn cerea sculptorului



Palacio del Infandato (Guadalajara).

Ornamentație într-o combinație de stiluri *mudéjar* și *plateresc*.

să colaboreze și cu alți artiști – și, în mod frecvent, să folosească un material mai scump: aurul.

La aceste trăsături caracteristice se adaugă și altele, esențiale: „Sensibilitatea artistului spaniol și-a menținut întotdeauna caracterul popular, fidelitatea față de tradiții, accesibilitatea și gustul pentru culoare”. Și în sfârșit – caracterul tipic medieval care a persistat în tot timpul Renașterii a fost organizarea corporatistă a muncii, care a știut menține atelierele de sculptură la un nivel artizanal înalt, apărând interesele artiștilor, în schimb impunându-le anumite norme și limitări.

La fel ca în Evul Mediu, sculptura nu s-a bucurat, la curțile princiare, senioriale, de favoarea de care s-a bucurat în schimb pictura; sculptorii au fost constrânși să se limiteze la lucrări comandate de biserici, de mănăstiri, de confrerii religioase și – mult mai rar – de persoane private, pioase și orgolioase de a se vedea (și de a fi văzute) reprezentate în compania personajelor sacre...



\*

Secolul al XV-lea spaniol asistă la o creștere a influenței italiene în pictură și sculptură. Artiști italieni colaborează la construcția catedralei din Barcelona. (Sculptorii medievali catalani, și în continuare cei din Renaștere, refuză să lucreze în lemn, – probabil sub influența italienilor). În sculptură, artiștii catalani, sunt – în comparație cu cei spanioli – lipsiți de rafinament, de eleganța formei, – în schimb sunt mai realiști și mai atașați încă de stilul romanic. – În secolul următor, al XVI-lea, formele renaștentiste în sculptură au fost introduse de artiști italieni<sup>1</sup> sau spanioli formați în Italia (Pedro Ordoñez, Diego de Siloe, Alonso Berruguete, – sculptori dar și arhitecți. Producția tipică a acestor artiști, care au imprimat o remarcabilă vivacitate sculpturii spaniole a secolului, consta, prevalent, în sculptura devoțională și funerară, în ornamentarea retablurilor acoperite de aurituri, în executarea de amvoane și de strane sculptate în lemn din corurile catedralelor. În schimb sculptura mare, de statui, este foarte rară. – În a doua jumătate a secolului al XVI-lea (și mai ales spre sfârșit) se afirmă școli regionale de sculptură (în Aragon, Navarra, în Sevilla, în regiunile basce), în timp ce școala din Toledo își pierde influența, preferând să rămână legată de tradițiile naționale. – La curtea din Madrid, italienii Leone și Pompeo Leoni introduc insistent moduri artistice manieriste, găsimu-și însă foarte puțini adepți.

Dar secolul al XV-lea adusese atât în sculptură cât și în pictură o stăruitoare influență a stilului flamando-burgund, înlocuind elegantul și manieratul gotic francez și deschizând astfel drum Renașterii. Așa numita „Renaștere nordică” pătrunde în Castilia din Flandra, prin Franța – și triumfă cu ușurință, întrucât coincide cu tendințele realismului. Stilul flamand, care va invada toată arta occidentală în jumătatea a doua a secolului al XV-lea, a dus și, în Spania, în pictură, realismul tipic flamand și

<sup>1</sup> **Pietro Torrigiani** (1472–1528), **Domenico Fancelli** (1469–1519), sculptori modești, dar care, lucrând și în Spania și în Anglia, au introdus în aceste țări o benefică influență renaștentistă italiană.



Juan de Toledo, Juan de Herrera: Escorialul (1563–83).

tehnica picturii în ulei; iar în sculptură, o atenție acordată detaliilor din realitate și un simț al formei, în care expresivitatea înlocuiește eleganța stilizată a goticului francez.

În Castilia se constituie trei centre principale – Burgos, Toledo și Sevilla. La Burgos, Gil Siloe, flamand de origine dar naturalizat spaniol, sculptează nu numai în alabastru ci și în lemn, cu o tehnică de virtuozitate de giuvaergiu. Principalele lui opere sunt superbul retablu<sup>1</sup> și somptuosul mormânt în alabastru

<sup>1</sup> *Retablu* – un tip particular, gen mixt de pictură și sculptură, propriu artei spaniole, de icoane de altar; de proporții imense și împărțit – asemenea polipticelor italiene – în mai multe tablouri (sau scene sculptate în lemn), retablul este caracterizat de o strânsă conexiune între zonele pictate și cadrul în care este înrămat, din stuc, marmură, piatră sau lemn pictat. Acest complex, de figuri și scene pictate sau sculptate, este și o operă de arhitectură: o catapeteasmă sprijinită de peretele din fundul absidei, acoperindu-l total sau parțial, și putând atinge dimensiuni monumentale, de 8–10 m. (retablul catedralei din Sevilla depășind 20 m. înălțime) cu peste 200 de icoane, pictate sau sculptate (ca cel al catedralei din Sevilla). La aceste retabluri au colabrat mai mulți pictori și sculptori care, în ce privește arhitectura operei, rămân fideli goticului. – Se știe că și Andrea Sansovino a făcut o schiță pentru retablul catedralei din Toledo, dar realizarea nu i-a revenit lui, ci unor artiști din Olanda și Burgundia.



din faimoasa mănăstire Certosa de Miraflores, din apropierea orașului Burgos, al lui Juan II și Isabelei de Portugalia. În contrast cu cea din Burgos, sculptura școlii din Toledo este de o mai mare sobrietate și un mai accentuat simț sculptural al formei. Monumentul reprezentativ al școlii toledane este *Poarta Leilor*, partea decorativă a catedralei fiind executată (între 1452–65) de artiști germani, flamanzi și burgunzi. – În fine, la Sevilla, un sculptor breton (Lorenzo Mercadante) introduce stilul burgund, cu un monument funerar și sculpturile porților laterale ale fațadei principale, în teracotă policromă, după o tehnică tradițională locală, unde piatra e scumpă (din lipsa unor cariere în apropiere).

\*

Pe lângă sculptura monumentală legată de arhitectură, și pe lângă sculptura funerară, sepulcrală, de importanță capitală încă din Evul Mediu, în Spania a luat naștere – și a cunoscut o dezvoltare extraordinară, ca în nici o altă țară, în secolele XIV–XVI – un alt gen de sculptură, mai modest, anonimă (în majoritate) și aproape totdeauna în lemn, reprezentând imagini și scene sacre (cele care se repetă mai des fiind Hristos răstignit și Fecioara cu Pruncul în brațe), piese de ferventă devoțiune populară. Este un gen amintind sculptura romanică, adoptă aceleași modalități stilistice ale goticului francez, creiază tipuri care se repetă, cu puține variante. Personajele, sacre sau laice, sunt reprezentate în mărime naturală, de multe ori având ca autori artiști cunoscuți, de mare valoare, compunând scene și de 4–5 persoane (de ex. scena flagelației lui Iisus); aceste opere, de o valoare artistică incontestabilă sunt păstrate în muzee și scoase în public în procesiuni religioase ocazionale, îndeosebi în Săptămâna Patimilor, când statuile – unele – sunt îmbrăcate somptuos, făcând un puternic efect asupra credincioșilor.

Capacitatea de asimilare proprie artei spaniole a realizat fuzionarea de elemente eterogene – reziduuri ale goticului, inovații flamande, tradiții locale „*mudéjar*”, – pentru ca odată cu începutul secolului al XVI-lea să irumpă, cu succes, influența ita-



Juan de Herrera: Biserica mănăstirii Escorial (fațada).

italiană. Începutul l-a marcat Domenico Fancelli (1469–1519), care introduce stilul italian, cu echilibrul său caracteristic, cu mormintele și mausoleele executate la Avila și Granada (monumentul funerar al principelui Don Juan, respectiv al Regilor Catolici din Catedrala Granadei). Continuatorul său a fost Bartolomé Ordoñez din Burgos, urmat de elevul și colaboratorul său Diego Siloe. Noi formule artistice propune Juan de Juni, francez naturalizat spaniol. Marea figură a sculpturii renascentiste spaniole este Alonso Berruguete. La complexul Escorial, sculptorul italian Pompeo Leoni inițiază manierismul local; în timp ce între sculptorii castilieni ai epocii, cel mai important este Gregorio Fernández.

Lipsa, în Spania, a carierelor de marmură de calitate și a turnătorilor în bronz a făcut să se recurgă mai des la utilizarea lemnului policromat. Se adaugă la aceasta caracterul aproape exclusiv religios și funerar al sculpturii, stilul său popular, policromia de mare efect pentru masele populare, note care au imprimat un caracter de frapantă originalitate; „Sculptura



spaniolă este anticlasică, – barocă, în sensul cel mai larg al termenului, – pentru că se inspiră mai mult din realitate decât din norme preconstituite, pentru că perfecțiunii îi preferă emoția, iar seninătății – pasiunea“ (65).

\*

„Pictura spaniolă este o artă virilă, austeră, cu preferințe pentru sensul plastic, sculptoric, scoasă în relief pe un plan, cu un slab simț al profunzimii în perspectivă a spațiului“. – Alte trăsături caracteristice: lipsa sau raritatea peisajului, a nudului, a mitologiei; slaba vocație a spaniolului pentru aceste genuri, – precum și sentimentul de a evita „natura“ sau expresia păgânizantă: consecință a normelor Conciliului din Trento, care în nici o altă țară nu au fost urmate cu atâta rigoare ca în Spania. În schimb, portretul s-a bucurat de o mare favoare (76).

Pictura în Spania a fost mai puțin populară decât sculptura; în schimb, pictura are mai multă moderație și seninătate. Sobrietatea iberică, gravitatea spaniolă se vede clar în operele pictorice, în care este rară acea animație și exuberanță, frecvente în operele flamande sau italiene. Preferința pentru culoarea gri domină paleta multor pictori, în timp ce, în alte cazuri nu lipsesc bogatele și strălucitoare efecte de culoare. „Primitivii spanioli, comparați cu cei ai altor țări din aceeași epocă sunt, din punct de vedere cromatic, mai sobri. Și veșmintele pompoase, luxul vestimentar atât de iubit de toate celelalte școli de pictură, arată o anumită rețineră coloristică la pictorii spanioli. Totuși, somptuozitatea fundalurilor și a ornamentelor aurite, persistă în Spania mai mult decât în alte țări, – la Huguet, Bermejo, de pildă“.

Nu se complăce cu ușurință în natură spaniolul, – și asta explică absența peisajelor, sau a folosirii stereotipe a peisajului ca fundal al unui tablou. „Același lucru se întâmplă și cu nudul – care, într-un fel, este tot natură. Anatomia și analiza anatomică nu-l atrag prea mult pe pictorul spaniol“. Prescripțiile severe ale Contrareforme au avut, cu certitudine, o influență în această privință.

„Religiozitatea, tema martiriului – impusă iconografiei creștine – care exaltă durerea și suferința ca o cale a mântuirii, n-a fost o temă exclusiv a picturii spaniole, dar nicăieri n-a avut forța din Spania. Să nu se uite că națiunea spaniolă s-a format în cursul Reconquistei, cu sprijinul profund și puternic al religiei; încât, nu lipsesc aici aspectele cele mai intime și umane ale artei religioase (Morales, El Greco, Murillo, Ribera, Zurbarán)“. – Mai puțin abundente sunt temele profane și mitologice.



El Greco: „Sf. Familie“ (detaliu).

Nu există în pictura spaniolă acea opulență care se manifestă atât de evident în arhitectură (goticul final, platerescul, barocul, în deosebi churrigueresc). – De asemenea, pictura murală s-a bucurat de o mai mică favoare în Spania. În schimb, foarte de timpuriu retablul a fost genul care – în pictură ca și în sculptură – a avut o dezvoltare extraordinară în comparație cu polipticul italian, căpătând o importanță primordială și dimensiuni enorme (retablul catedralei din Sevilla depășește 20 m. înălțime).

Hispaniștii străini au mai remarcat și alte trăsături ce caracterizează arta spaniolă, în speță a Renașterii. Astfel: „Artistul spaniol este mai atras de concret decât de idee sau de imaginația vagă“. – Un alt caracter semnalat de acești critici de artă este ceea ce ei au numit „tristețea spaniolă“, – noțiune în care se includ elemente disparate: asprime, energie, stoicism, devoțiune intensă, preocuparea de moarte, prețuirea acordată mai mult caracterului decât frumuseții, ș.a. Apoi: tendința și pre-



dilecția artei spaniole pentru decorația totală, în prealabil încadrată (stilul maur, isabelin, plateresc, baroc), ororarea de spațiul gol – „*horror vacui*“, – care a generat stilul decorativ „mudejar“, retablurile, tabernacolele, decorația emailată, plăcile smălțuite („*azulejos*“), etc. (76).

\*

Încă din primii ani ai secolului al XV-lea ajunge în Spania valul așa numitului „stil gotic internațional“, un fel de *lingua franca* a picturii occidentale, în care la notele italiene, în principal sieneze, se adaugă o predilecție pentru observarea atentă a vieții – note de „pictură de gen“ – și o anumită sofisticare de gesturi și de îmbrăcăminte emfatică (76). Or, încă din această perioadă și prin această predilecție pentru observarea atentă a vieții, Spania va fi cucerită de perfecțiunea execuției și



Fernando Gallego: „Flagelația“.



El Greco: „Portretul unui necunoscut“.

realismul școlii flamande, a cărei influență domină întreaga Peninsulă: în anii 1428–29, marele creator al școlii din Bruges, Jan van Eyck, face o călătorie mai lungă în Spania și Portugalia, oprindu-se la curtea Castiliei. Numaidecât, în 1431, Alfonso I de Aragón îl trimite în Flandra să studieze noul stil pe pictorul Luis Dalmau, – care se pare că a și lucrat chiar în atelierul lui Van Eyck; influența maestrului flamand este evidentă în pictura lui Dalmau.

În acest timp regele Castiliei donează (în 1454) mănăstirilor opere cu subiect religios ale lui Van der Weiden, Maestrul din Flémale, Bouts, Gérard David, Van der Goes, – și pe aceste opere se vor exersa cei dintâi dintre maeștrii cei mai notabili ai secolului: cordobezul Bartholomé de Cardenas (zis Bermejo, activ la Barcelona între 1474–95), Jaime Huguet – figura dominantă a picturii catalane din a doua jumătate a sec. XV – și alții (Fernando Gallego – capodopera: *Flagelația*, – Muz. din



Salamanca; Jorge Inglés, Jaime Jacomart). – „Acest moment al picturii spaniole este tradițional numită „hispano-flamandă“. Dar față de modelele lor, se afirmă la acești pictori iberici – îndeosebi la Bermejo – o voință de a prefera dispersiunii detaliului decorativ și adnotării analitice a realității, proprie flamanzilor, căutarea unei construcții monumentale; sau a unei sinteze, care denotă o apropiere de noutățile picturii toscane“ (14).

Realismul flamand triumfă, renunțând la manierismul goticului internațional. Artiștii curții de Aragón au adoptat însă noul limbaj artistic adăugându-i o luxoasă desfășurare de fonduri de aur, de nimburi și ornamente cu reliefuri aurite, ceea ce venea în contradicție cu realismul flamand. „În mâna spaniolilor, soluțiile nordice își pierd fuziunea lor pictorică și atmosferică, desenul se accentuează, figurile par rigide ca niște statui, sensul spațial e neglijat, și în consecință, nici peisajului nu i se dă atenție, iar pictorii continuă mult timp să execute figurile pe un fond de aur“<sup>1</sup>. Luxul decorativ al auriturilor s-a desfășurat în Catalonia chiar și la Jaime Huguet; în schimb în Castilia, unde marea figură a stilului hispano flamand este Bermejo, stilul picturii realiste în ulei din Flandra a devenit mai sec și mai dramatic la pictorii castilieni. Ultimul mare maestru al Spaniei de la sfârșitul goticului format în stilul hispano-flamand, este Pedro Berruguete, care, sub influența stilului italian asimilat în timpul îndelungatei sale șederi la curtea ducală din Urbino, va marca începutul Renașterii în pictura spaniolă.

Fidelitatea arătată școlii hispano-flamande a blocat în secolul al XV-lea intrarea Renașterii italiene în arta Spaniei; dar de la începutul sec. XVI țara se vede asaltată de entuziasmul pictorilor întorși din Italia, fanatici admiratori ai lui Leonardo (F. Yáñez, F. Llanos), ai lui Correggio (Luis de Vargas), ai lui

<sup>1</sup> „În parte liber de aceste reticențe stilistice este Pedro Berruguete, în care dragostea și fidelitatea pentru realitate a flamanzilor fuzionează cu ideile florentine privind compoziția“ (72).

Michelangelo (Pedro Machuca), Piero della Francesca (Pedro Berruguete) și Rafael (Juan de Juanes), – fără însă ca prestigiul artei italiene să se impună, să găsească un ecou profund. Pictorii spanioli nu rețin din lecția italiană decât un aspect sever și uniform care li se pare că ar fi conform propriei lor religiozități, – sub egida căreia pictura națională începuse să dea dovezi promițătoare de creativitate.

„Spania intra prea târziu în contact cu lumea Renașterii în pictură. Valul acestei noi arte însemna o adeziune prea rapidă pentru a permite o asimilare normală. Pe de altă parte, această pictură atrasă de arta antică, de mitologia păgânismului și de preferința acordată nudului, ajunsese în Spania când Contra-reforma își pune în acțiune mijloacele sale defensive, în care Spania va avea un rol preponderent“. – Pentru că în această țară sentimentul religios, departe de a se dizolva în forme păgâne, ca în Italia de pildă, și de a ceda locul unui scepticism tolerant și cultivat, dimpotrivă, nu încetează să se dezvolte și să se fortifice



Sánchez Coello: „Infanta Isabel“.



„Religiozitatea se exacerbează – rebeliunea maurilor, expulzarea evreilor, teama de contaminare cu Reforma, – și de neîncrederea în Renașterea păgânizantă, împiedică fructificarea noii picturi. Se acceptă, într-o manieră mediată și indirectă, ceva din formele pe care noul stil le comportă; dar spiritualmente, Spania rămâne, în decursul secolului al XVI-lea, atașată de tradițiile gotice“ (76).

\*

„Escorialul a reprezentat în toate planurile artistice o atracție pentru artiști și a avut totodată importanța unei școli, – care, îndrumând arta într-o direcție propagandistică și oficială, căuta să creeze un stil; și într-adevăr, l-a și creat, cu autoritate și deplină eficiență, în arhitectură“ (60).

Dar în privința picturii, Filip II, care controla și conducea personal selecția pictorilor, programul artistic și activitatea artiștilor în toate domeniile, impunea o direcție italianizantă. Pictorii italieni însă, pe care i-a adus în Spania (Luca Cambiaso, Federico Zuccari, Peregrino Tibaldi) „nu erau decât niște epigoni lipsiți de sensibilitate; ei erau prea străini de sufletul spaniol și cu greu au reușit să inculce pictorilor spanioli ecoul manierist al unei decorații atât de reci cum este cea cu care ei au copleșit Escorialul“.

Ultima școală care a fecundat pictura spaniolă a fost școala venețiană. Pictorii au fost atrași mai mult de colorismul venețian, de importanța cu totul deosebită dată culorii, decât de linearismul, de prețuirea preponderent a desenului școlilor florentine și romane. Seduși și stimulați fiind de extraordinar de bogata, de inestimabila colecție de opere de Tițian, Tintoretto și, mulți alți pictori venețieni din palatele regale spaniole, pictorii spanioli – o mulțime – au încercat să intre în grațiile „lucidului Mecena de la Escorial“. Acesta i-a prețuit, în special, pe Juan Fernánandez de Navarete, care, la Veneția, lucrase alături de Tițian (întocmai ca El Greco); și pe portretistul Alonso Sánchez Coello, pictorul oficial al Curții. În schimb a fost respins un pictor valoros și extrem de popular, ca Luis de Morales. N-a plăcut regelui nici *Martiriul Sf. Mauricio*, de El Greco, prezentat la Escorial în 1580, – și El Greco a rămas toată viața la Toledo.

## SCULPTURA

### Gil și Diego de Siloe

Flamand de origine, născut la Anvers, evreu convertit, Gil de Siloe (activ în Castilia în a doua jumătate a sec. XV), a executat, la mănăstirea Miraflores, de lângă Burgos, cele mai reușite lucrări în piatră din ultima perioadă a Evului Mediu Spaniol.



Gil de Siloe: Monumentul funerar al infantelui Alfonso.



Mai întâi, mormântul regilor Juan II și Isabela de Portugalia, în care el folosește un plan în formă de stea, lucru cu totul nou, și întregul soclu este ornat cu cele mai frumoase statuete reprezentând Virtuți alegorice și personaje din *Vechiul Testament*. – Tot aici, după o muncă febrilă de trei ani, a sculptat în alabastru mormântul infantelui Alfonso (viitorul rege Alfonso XII al Castiliei), principele fiind reprezentat rugându-se în genunchi, plasat într-o nișă funerară arcuită (*arcosolium*), – totul ornat de o rețea dantelată, sculptată cu o extraordinară minuțiozitate, încadrând figura principelui, „brodând în relief, cu o virtuozitate delirantă orice cută a mantiei, a vestimentației. Este culmea cea mai înaltă și cel mai valoros testament al sculpturii gotice spaniole“ (60).

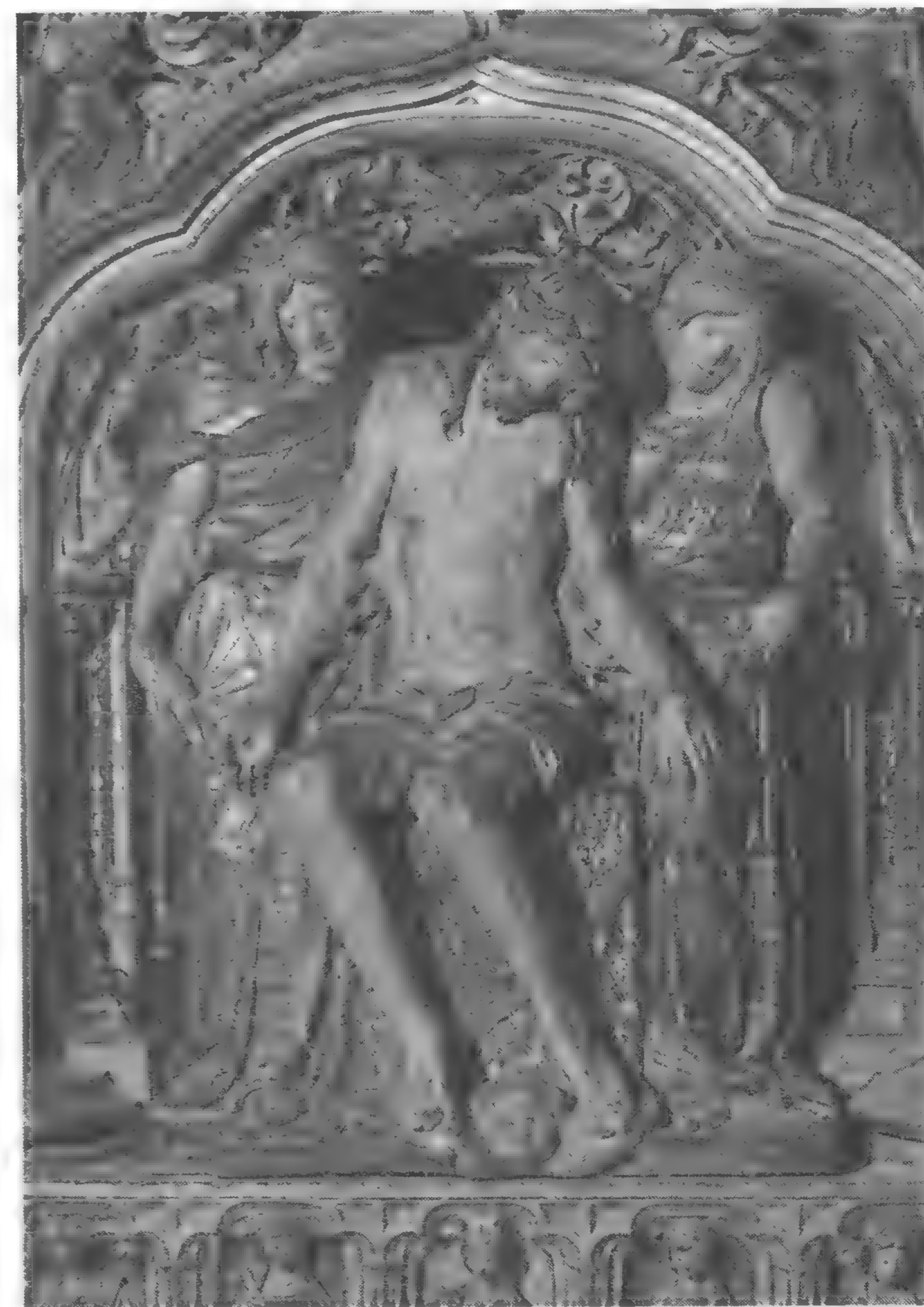
Gil de Siloe a mai executat și mormântului lui Juan de Padilla (Muzeul din Burgos), a sculptat enormul altar principal al catedralei din Burgos, – și mai multe retabluri, cu alto-reliefuri în cerc, cu policronia pe bază de aur și de culori translucide, asemenea emailurilor, cu o virtuozitate tehnică excepțională.

\*

„Renascentist și hispan totodată, figură unică a secolului al XVI-lea“, Diego de Siloe (c. 1494–1563), fiul lui Gil de Siloe, se distinge prin stilul său în care elemente tradiționale fuzionează cu caractere italiene, asimilate în timpul șederii mai îndelungate la Napoli, unde a lucrat împreună cu conaționalul său Ordóñez.

Arhitect și sculptor renumit, și-a început activitatea la Burgos, unde a executat morminte și altare pentru catedrală. A introdus în sculptura spaniolă, încă gotică, elementele clasicismului renascentist, îndeosebi în opere executate la catedrală: mormântul canonicului Santander și extraordinarul retablu din Capela Conetabilului. „Artistul adoptă în sculpturile sale în lemn un stil încărcat, excesiv, redundant, emfatic, care în retabluri se accentuează: sculptor fantezist și spectaculos, religios și popular totodată“ (86).

În 1520, Diego se transferă la Granada, dedicându-se construcției catedralei, – un edificiu cu cinci nave, culminând cu o mare rotondă absidală, inspirată din biserica Sf. Mormânt, din Ierusalim, care combină elemente de tradiție gotică cu elemente „romane“, – stil care va avea o mare influență asupra arhitecturii platerești din Andaluzia (58).



Diego de Siloe: „Hristos între doi îngeri“.



## Bartolomé Ordóñez

Marea sculptură spaniolă a Renașterii este reprezentată de cei trei „vulturi” – cum au fost numiți Diego Siloe, Bartolomé Ordóñez și Alonso Berruguete. Aceasta a fost precedată însă și pregătită de activitatea notabilă a unor artiști străini, în speță italieni, ale căror opere realizate pe pământul Spaniei au creat o atmosferă favorabilă receptării publice și stimulării creatorilor naționali<sup>1</sup>. – Între aceștia, italianul Alessandro Fancelli (1430–95), care lucrase mai mult la construcția și ornamentația palatului ducal din Mantova, a venit invitat în Spania (aici era cunoscut sub numele Domenico Fiorentino) unde a fost unul dintre primii artiști care au introdus stilul italian executând mormântul principelui Don Juan (în Avila) și al Regilor Catolici, în catedrala din Granada.

Continuatorul lui Fancelli la Burgos, Bartolomé Ordóñez (m. 1520), căsătorindu-se la Barcelona, a emigrat de aici, foarte tânăr, împreună cu Diego de Siloe la Napoli, unde a colaborat la



Bartolomé Ordóñez: Sf. Andrei.

realizarea unui retablu în marmură. Acestor doi tineri sculptori li se datorează remarcabilul basorelief *Epifania* (Boboteaza) și un *Sf. George*, lucrare de o mare forță realistă. La Genova a executat basorelieful *Adorația Magilor*; iar la Carrara și-a avut atelierul, frecventat de numeroși discipoli.

La Barcelona, Ordóñez a decorat strana gotică din catedrală, cu sculpturi în lemn de stejar, panouri pătrate reprezentând scene din *Vechiul Testament*, cu diferite figuri, între care predomină nuduri de o perfecțiune a execuției deprinsă în Italia. Principalele opere ale lui Ordóñez sunt cele două monumente funerare; primul este mormântul regilor Filip II și al Juanei, din Capela Regală a catedralei din Granada (monument care depășește ca valoare artistică mormântul Regilor Catolici din aceeași catedrală, a lui Domenico Fancelli); monument ornat cu patru basoreliefuri-medalioane, cu momente din viața lui

<sup>1</sup> În prima treime a secolului al XV-lea italianul Giuliano Fiorentino execută pentru catedrala lui Valencia 12 panouri, basoreliefuri în alabastru, într-o tehnică paralelă celei a lui Ghiberti. Pe diferite căi vin în Spania copii după lucrări ale lui Donatello, Benedetto da Maiano, Luca della Robbia, și chiar mici lucrări ieșite din mâinile lui Michelangelo. – Filipe Bigarny, francez naturalizat spaniol, originar din Tours, execută retabluri pentru catedralele din Burgos, Toledo și Universitatea din Salamanca. În același timp își desfășoară activitatea în Spania Pietro Torrigiano și Jacopo Fiorentino. Primul, și-a făcut apariția la Sevilla (fugise de teamă din Florența, în urma conflictului cu Michelangelo căreia i-a desfigurat fața, și, după ce lucrase un timp și în Anglia); la Sevilla, Torrigiano a avut un proces cu Inchiziția – care, în cele din urmă i-a adus moartea. Al doilea italian, Jacopo Fiorentino, era prieten cu Michelangelo.



Hristos, precum și statuile a 4 sfinți, de o deosebită forță de expresie. Al doilea este mormântul cardinalului Cisneros, din catedrala orașului Alcalá de Henares, autorul faimoasei *Biblie Poliglote* și fondatorul Universității acestui oraș.

Primul sculptor spaniol care a aderat la noile forme artistice ale Renașterii, Bartolomé Ordóñez trădează în ultimile sale opere evidente influențe michelangioliști.



Jaime Huguet: „Sf. Gheorghe și Prințesa“ (detaliu).

## Alonso Berruguete

Sculptorul reprezentativ al Renașterii spaniole (și pictor), Alonso Berruguete (c. 1486–1561), s-a format – asemenea tatălui său, pictorul Pedro Berruguete – în Italia, unde a stat între anii 1506–1516. În decursul acestui lung sejur îl admiră cu entuziasm pe Michelangelo (și chiar are prilejul să stea în preajma lui), de care va fi puternic influențat. (Într-o mai mică măsură se percep în opera lui și ecouri din Donatello și Jacopo della Quercia). Vasari îl amintește printre cei care s-au educat la Florența, la Palazzo Vecchio, studiind limbajul plastic riguros al lui Michelangelo din cartonul *Bătălia de la Cascina*. „Dar și prima generație de manieriști acționează asupra lui, cu exasperările lor formale, trezind – prin simetrie – vâna atavică a celui mai aprins realism care constituie ereditatea sa spaniolă“ (86).

Transferându-se la Roma, a participat la concursul organizat de Bramante pentru o copie a grupului *Laocoon*, care urma să fie turnată în bronz; după care, s-a reîntors la Florența. Când va reveni în patrie, faima lui de a fi fost „elevul lui Michelangelo“, îi va asigura atenție, considerație și comenzi importante.

Reîntors în Spania, Alonso are iluzia că el este pictor ca și tatăl său – și în această calitate intră în serviciul lui Carol Quintul; avea mai puțină considerație și prețuire pentru sculptură, dar împotriva voinței lui a trebuit să practice această artă – și, în 1525, Alonso execută retablul din biserica mănăstirii Mejorada, prima sa lucrare în lemn policromat (azi, în Muzeul de sculptură din Valladolid, cel mai faimos muzeu în genul său). – „Din 1526 datează cel de al doilea retablu, de la mănăstirea San Benito din Valladolid; avem de-a face aici cu o halucinantă serie de figuri biblice, întruchipate în figuri muritoare, prezentate ca niște făpturi care trăiesc, meditează și acționează,



totul fiind subordonat, în redare, rolului pe care acestea îl îndeplinesc. Exceptându-l pe Michelangelo, nimeni nu și-a înzestrat creațiile cu atâta elan, cu atâta forță temperamentală, cu o gamă atât de largă a stărilor sufletești (60). Nu trebuie să căutăm în sculpturile lui Alonso Berruguete nici perfecțiunea absolută a execuției și nici acea forță castiliană rezultată din masivitate, sobrietate și expresivitate directă. „Alonso este stăpânit de o pasiune de nepotolit, de o fervoare care îl face să gesticuleze, cuprins de o dorință irepresibilă, de măreție biblică“.

Dintre celelalte multe retabluri executate de sculptor, cel de la Colegiul Irlandezilor din Salamanca lasă mai mult loc picturii, contribuția sculptorului fiind mai redusă. — *Retablul Regilor*, din biserica Santiago din Valladolid prezintă o repetare a cunoscutelor figuri ovale, predilecte artistului, și atitudinilor de o varietate mai redusă, — inventivitatea nefiind punctul său forte. — O lucrare remarcabilă este strana din corul catedralei din Toledo; lemnul de nuc al stranei și friza de alabastru sunt lucrate sobru, fără o preferință de a întârzia asupra detaliilor, care întotdeauna a fost străină acestui spirit viguros, robust. Fapt atestat și de mormântul cardinalului Tavera din spitalul cu același nume din Toledo, ultima sa lucrare.

\*

În fața sculpturii lui Berruguete spectatorul încearcă o impresie de disarmonie. „Acele figuri nervoase și disproportionale par a fi negația cea mai categorică a idealurilor Renașterii. Un anumit dezechilibru, o neliniște, o efervescență, un clocot de linii și de volume care se convertesc în forme neașteptate: este însăși negația „frumosului ideal“, atât de drag artiștilor clasicismului romanist, atunci la modă. Cu toate acestea, Berruguete nu este insensibil la idealurile de frumusețe; temperamentul său anticlastic, vehement și impulsiv, contrazice în aparență admirația sa pentru Michelangelo, atât de evidentă în întreaga sa operă, chiar și în plagiatul atitudinilor. Corpul omenesc îi atrage pasionatul său interes, și fiecare parte, în afară



Alonso Berruguete: „Sf. Familie“ (detaliu).

de figură, devine expresivă, chiar cu prețul de a viola legile normale ale sculpturii. Frumusețea există, da, dar este o frumusețe făcută din pasiune, nu din seninătate. Ornamentația în albastru închis, roșu, verde peste aur, abia-abia acoperit, conferă operei o tonalitate caldă și metalică, de un efect extraordinar“ (65).

Între marii săi contemporani sculptori, Berruguete a fost cel care a dat de la început ascultare temperamentului, forței sale incorruptibile și dinamice, cel care a dat întotdeauna atenție spontaneității creației în locul unei opere îndelung prelucrate și inexpressive. Sugestiva sa forță dramatică dusă până la limitele expresionismului îl ia ca model pe Michelangelo. Astfel că, în 1561 când Alonso Berruguete a murit, Spania a pierdut un uriaș



comparabil numai cu acesta și cu Rodin, pentru că și el a preferat spiritul în locul formei; „și, într-adevăr, prin maniera sa diferită de cea a contemporanilor săi, mai atenți la detalii, Alonso Berruguete poate fi considerat primul dintre sculptorii spanioli care a înțeles, în toată plenitudinea sa, semnificația Renașterii“ (60).



Pedro Berruguete: „Federico da Montefeltro și fiul“.

## Juan de Juni

În jurul lui Alonso Berruguete s-a format o școală care repeta tipurile lui și îi imita stilul; care se distingea printr-o remarcabilă abilitate tehnică, dar, în mod paradoxal, și prin lipsa unor talente originale. Sculptura castiliană intra într-o fază în care stilul lui Berruguete a devenit, într-un anumit fel, clasic.

În acest timp vine din Franța un sculptor care va fi bine primit pe pământul hispanic deoarece a știut să se adapteze pe



Juan de Juni: „Mântuitorul“.



deplin la idiosincrasia spaniolă, anunțată încă de pe acum de accente baroce, cu o înclinație manifestă spre aglomerarea unordetalii menite să producă efect asupra privitorului, în ordinea pasională și religioasă; înclinație ce câștiga din ce în ce mai mult teren în orientarea artistică a secolului.

Juan de Juni (pron. Huán de Húni, c. 1507–77) a fost exponentul acelei tendințe proto-baroce preanunțată de Alonso Berruguete. S-a stabilit la Valladolid – orașul de reședință a curții regale la acea dată, – fiind considerat sculptorul cel mai important al Castiliei. „Avea un temperament mistic și senzual, un suflet chinuit care nu respingea frumusețea, posedând un simț scenic care într-un fel direcționează pasiunea spaniolă spre compoziții legate de anumite sărbători“. Operele sale principale sunt: *Caborârea în mormânt* (Valladolid), *Sf. Matei și Îngerul* (León), *Sf. Botezătorul cu mielul* (Salamanca), *Pietà* (catedrala din Segovia) – aceasta fiind o capodoperă de un exasperat dramatism declanșat de o mimică și o gesticulație de mare efect. „În retabluri, artistul tinde spre o frumusețe mai liniștită; alt tip iconografic care i-a consacrat faima este cel al *Fecioarei îndurerate*, „Mater dolorosa“, din *Iglesia de las Angustias* (Valladolid), – o altă capodoperă care reprezintă prima izbucnire de baroc în sculptura spaniolă, care începea să imprime vestimentației și gesturilor o unduire și o tulburare“ (60).

\*

Sculpturile lui Juni coincid cu cele ale lui Berruguete în ce privește pasionalitatea – „care însă este exprimată într-un mod opus. Berruguete distruge forma, aproape până la punctul de a o lăsa ca pură expresie; Juni în schimb o exaltă la maximum, până la a se delecta, a se complăce în ea. Dacă figurile lui Berruguete sunt asemenea unor corzi de arc gata să izbucnească, cele ale lui Juni gesticulează, urlă, debordând de o pasiune nereținută. Amândoi sunt tocmai prin această diferită lipsă de măsură, anticlasici. Dar Juni este exact contrar unui improvizator. Noțiunile sale de anatomie fuzionează cu o tehnică minuțioasă și echilibrată, iar tendința sa spre complicații îl fac să fugă de

nuduri și de poze liniștite. Temperamentul său se potrivește foarte bine cu temele dramatice în care patosul justifică violența excesivă. Primele sale compoziții exprimă un patetism excesiv de superficial și de gesticulant. Treptat, treptat, stilul său va frâna excesul de sentiment, devine mai profund și sincer, poate că ar trebui să spunem: mai spaniol“ (65).

Elevii săi i-au continuat opera; „dar continuarea operei lui Juni trebuie căutată în plin secol al XVII-lea, în timpul deplinei înfloririi a artei castiliene“ (60).



Juan de Juani: „Înmormântarea lui Hristos“.



## Gregorio Fernández

Spre sfârșitul Renașterii, discipolii târzii ai lui Alonso Berruguete, Juan de Juni și influența lui Pompeo Leoni<sup>1</sup>, sculptorul de la Escorial, au dat viață școlii din Valladolid. Este perioada în care spiritul și severitatea Contrareforme contribuie la o riguroasă dezvoltare a sculpturii religioase în lemn policromat, dând naștere unui gen nou de sculptură, făcută să fie văzută în aer liber și să creeze o impresie cât mai puternică: genul de statui în mărime naturală – individuale sau grupuri – purtate în procesiunile solemne (*pasos procesionales*), în primul rând a celor care au loc în Săptămâna Patimilor: adevărate spectacole în aer liber de o măreție impresionantă, echivalente acelor *autos sacramentales*, gen dramatic și spectacol tipic și exclusiv spaniol. – Sculpturile respective sunt prezentate în

<sup>1</sup> Leone Leoni (1509–90), sculptor, medalier și bijutier italian, „artistul Regilor Catolici“, cum a fost numit, a executat medaliile lui Carol V și Filip II, mai multe busturi, în marmură și bronz ale acestor regi, fără ca artistul să se fi deplasat vreodată pentru aceasta în Spania. Principalele sale opere sunt: grupul *Carol Quintul dominând Furia* și statuia lui *Filip II*, – ambele în Prado.

Fiul său Pompeo Leoni (c. 1533-1608) a lucrat timp de aproape 30 de ani la Escorial, unde a inițiat o artă caracterizată de un realism simplu. Figurile, în mărime naturală, din retablul bisericii din Escorial, realizate în bronz aurit, se armonizează perfect cu austeră monumentalitate a edificiului – și a întregului complex. Grupurile funerare realizate de Pompeo Leoni și cele în rugăciune, înfățișându-i pe Carol Quintul și Filip II împreună cu familiile lor, impun printr-o superbă, rară magnificență. Mai târziu, Pompeo „a mai redus întrucâtva rigiditatea preconizată de comenzile reale – și astfel se explică faptul că statuile sunt mai apropiate de sensibilitatea spaniolă“ (60).

poziții, atitudini și cu expresia figurilor cât mai patetice, Fecioara este încărcată cu podoabe și în veșminte somptuoase, în timp ce în policromia statuiilor, auritura are rolul principal.

\*

Sculptorul castilian cel mai important al epocii este Gregorio Fernández (c. 1576–1636). S-a format la Valladolid, la școala discipolilor și continuatorilor lui Juni și Leoni. Bucurându-se de o apreciere deosebită, atelierul său a ajuns să absoarbă întreaga producție de sculptură din Valladolid, primind comenzi din toată Castilia și extinzându-și influența asupra aproape a întregii Spanii.



Gregorio Fernández: „Veronica“ (sculptură în lemn).



Producția sa artistică cuprinde în primul rând icoane de altar și imagini sacre (și profane, cuprinse în scenele religioase), în mărime naturală, sau mai înalte, în lemn policromat. Remarcabile între toate sunt grupurile procesionale: *Coborârea în mormânt*, *Botezul lui Hristos*, *Flagelația*, patetica *Mater dolorosa*, *Veronica*, *Sf. Tereza*, etc. Cele mai multe aflate în celebrul Muzeu de Sculptură, din Valladolid.

Gregorio Fernández a creat un tip de imagine sacră, cea mai răspândită a școlii sale: Hristos culcat pe spate, nud, pe un cearșaf, cu capul pe o pernă, cu expresia figurii de un dramatism dus până la paroxism. De asemenea, în crucifixe sale. – În aceste sculpturi reprezentându-l pe Hristos mort, expresia de durere este pasivă; în *Mater dolorosa* (Santa Cruz, Valladolid), dimpotrivă, suferința emană din figură cu o forță emoțională nemaiîntâlnită.

Fernández este exclusiv sculptor. Nu își desena niciodată, în prealabil, icoanele de altar, – și este sculptorul care nu își picta statuile. „El a introdus în sculptura spaniolă un patetic realism, de un caracter popular, de o intensă emotivitate religioasă, care a însemnat adevăratul început al barocului castilian, – și care s-a opus cu vigoarea sincerității contra tradiției manieriste de origine italiană” (96). Marele său succes a fost asigurat de creația de tipuri repetate apoi de continuatorii săi până la saturație; și, în mod deosebit, de a fi realizat o sculptură care să poată fi contemplată și în aer liber (65).

## PICTURA

### Jaime Huguet

Prima etapă de reînnoire a picturii spaniole (și portugheze) a fost stimulată de arta flamandă și marcată de sejurul lui Van Eyck în Peninsula Iberică (1427); după care Luis Dalmau, pictorul regelui Alfonso V de Aragón este trimis în Flandra (1431) să studieze noul stil, pe care apoi l-a asimilat și difuzat în



Jaime Huguet: „Sfinții Abdon și Senen“.



patria sa (*Fecioara și Sfetnicii*, Muz. din Barcelona); se va constitui în curând o școală de pictură hispano-flamandă, în care noul limbaj desfășoară fondul de aur, nimburile, ornamentele în reliefuri aurite, – elemente care vin în contradicție cu realismul flamand.

În acest timp, în pictura catalană maestrul cel mai dotat, figura dominantă este Jaime Huguet (între 1434–48). Scos din uitare abia în 1880, Jaime este azi unul din artiștii despre a cărei viață se păstrează mai multe informații și a cărei operă a putut fi delimitată cu mai multă certitudine.

După perioada de ucenicie la Barcelona, lucrează la Zaragoza, pentru biserici din provincie. Se pare că în această perioadă (1440–47) a lucrat în Aragón, unde a executat operele sale mai valoroase. – „La reîntoarcerea la Barcelona, se pare că el a reprezentat valul de reacție catalană contra artei străine de import, și a vrut să demonstreze că el putea rivaliza cu noile tehnici printr-o folosire mai rafinată și mai savantă a modului tradițional de a lucra“ (78). Așadar, din 1448 se stabilește la Barcelona unde, timp de aproape patru decenii și-a avut atelierul, – cel mai mare, mai renumit și de mare influență în toată Catalonia și Aragón, cu numeroși ucenici, ajutoare și foarte multe comenzi.

Principalele sale opere – în care figurile alungite, cu un aer de melancolie, sunt tratate cu o finețe de tușă remarcabilă – sunt: *Sf. George și Prințesa* (Muz. din Barcelona, – opera sa capitală), *Sf. Bernardin și îngerul păzitor* (catedrala din Barcelona), retablurile *Epifania* (Muz. din Vich), cel al *Coneta-bilului Don Pedro de Portugal* (Muz. Barcelona) și cel al *Sf. Cosma și Damian* (Catedrala din Barcelona), – în care pictorul își dezvăluie gustul pentru o narațiune simplă și senină, nutrită cu sugestii primite din arta flamandă. „Operele sale cele mai marcante denotă un realism direct, de o tandrețe melancolică; iar culoarea, modelată de lumină care, de departe, o ordonează și o construiește, capătă aici un relief aproape sculptural“ (135).

Jaime Huguet duce la perfecțiune tehnica de tempera cu albuș de ou; culorile unei game foarte bogate sunt puse pe un

fond alb și rămân opace. Modeleul este de o delicatețe extremă, iar privirile personajelor au o expresie acută și pătrunzătoare, cu totul particulară. (78). Artă sa, în parte încă legată de goticul internațional, armonizează într-un mod foarte rafinat umanitatea și reculegerea intimă cu abstracția fundalurilor de aur și a detaliilor decorative (58).

„Pictura lui Jaime Huguet revelează o cultură foarte compozită, substanțialmente aderentă la sensibilitatea goticului internațional; o cultură la a cărei formație au contribuit atât rafinata eleganță a sienezilor, cât și realismul viu al flamanților“ (96).



Jaime Huguet: „S. Vincenzo pe rug“ (detaliu).



## Bermejo

Cel mai mare pictor spaniol al secolului al XV-lea și unicul rival la Barcelona al lui Jaime Huguet în ultimii ani de viață ai acestuia a fost Bartholomé Cardenas, supranumit – din cauza culorii părului „Bermejo” („roșcatul”) – el însuși semnând, latinizându-și porecla: „Bartholomeus Rubeus”.

S-a născut la Córdoba, către 1440 (m. începutul sec. XVI) și a lucrat în Aragón și la Barcelona. Nu se știe nimic despre formația sa și nici nu poate fi atașat la o anumită școală bine definită, – în opera sa putând fi identificate influențe variate, care lasă să se presupună că ar fi călătorit mult. În orice caz, este clar că a asimilat perfect tehnica marilor maeștri flamanzi, îndeosebi Van Eyck; dar în unele lucrări au fost observate și unele ecouri din pictura padovană sau ferrareză, – ceea ce a făcut să se creadă că ar fi călătorit mai mult și prin Italia (fapt care ar explica prezența a numeroase lucrări certe ale sale în muzee italiene, – Acqui, Neapole, Pisa, ș.a.). – „În tot cazul, aceste influențe flamande și italiene sunt reelaborate liber cu o aplicație spre un ton dramatic și un gust pentru fast și solemnitate, care sunt note pur spaniole, în special valenciene și aragoneze” (96).

Bermejo era un pictor care se bucura de un mare prestigiu în provincia Aragón, unde i-a fost comandată una din principalele sale opere (multe picturi s-au pierdut), retablul având panoul principal *Sf. Dominic pe tron* (Prado). „În această operă pictorul n-a abandonat nimic din bogăția tradițională a școlilor valenciană și andaluză, fundalurile de aur, brocarturile, ornamentele încărcate de bijuterii... Tehnica sa este superioară, desigur, iar calitatea culorilor poate rivaliza cu cea a oricărui flamand. Artistul aduce în pictura figurilor o forță și o energie, o știință a reliefului formelor, a modelului, a umbrelor care dă nu-



Bermejo: „Pietà”.

maidecât spațiu și profunzime unei compoziții, încă tradițională și statică” (78).

Artistul a lucrat mai mult la Zaragoza, admirat și imitat de pictorii aragonezi. El a introdus în provincia Aragón, pictura în ulei. La Barcelona a ajuns în conflict cu Huguet, pentru o comandă (care, apoi, n-a mai fost atribuită nici unuia). La 1490 termină *Pietà*, capodopera sa – „sfâșietoarea viziune a unei dureri universale” – azi în catedrala din Barcelona (pentru care a executat și desenele vitraliilor).

„Pictura lui Bermejo îmbină o structură în același timp elegantă și monumentală, de gust flamand, cu o intensitate psihologică și dramatică ce se exprimă, foarte liber, într-un limbaj realist” (135). „În principalele opere ale lui Bermejo sunt evidente influențele flamande în fundalurile aurite și în dragostea pentru detaliul redat cu minuțiozitate; tipic spaniol însă este gustul pentru fastuos și patetismul accentuat” (58).



## Alejo Fernández

Cel mai important maestru andaluz – probabil german de origine, dar profund spaniol prin arta sa – Alejo Fernandez (c. 1470–1543) este un pictor foarte fecund, autor de tablouri pe pânză de dimensiuni colosale. Nu se știe nimic precis despre anii tinerității, despre maestrul său sau despre eventualele sale călătorii. A trăit la Córdoba (lucrările executate aici s-au pierdut), apoi la Sevilla, chemat fiind, împreună cu fratele său, pictor și el, să lucreze la giganticul rețablu al catedralei, cel mai mare din lume (înalt de peste 20 m.)

Din această perioadă datează și rețablul pentru capela Univer-



Alejo Fernández: „Biciuirea lui Hristos“.

sității și faimosul tablou de altar *Sf. Fecioară, protectoarea navigatorilor* (azi, în Alcázarul din Sevilla), – principala sa operă, construită pe două linii perspective diverse (influență italiană), iar personajele, prezentate cu un realism sever (influență flamandă). – „Alejo are o suavitate quattrocentescă și nu renunță la folosirea aurului, fapt care explică savoarea primitivilor pe care și el și ceilalți pictori ai stilului platerese o mai păstrează“ (76).

Alejo a fost un pictor foarte apreciat de marea burghezie (totdeauna s-a ținut de-o parte de ambianța oficială, a Curții și a aristocrației); conducea un mare și prosper atelier, era foarte bogat, avea o casă mare, cu mulți sclavi indieni și negri (pe care îi trata cu multă omenie), era un om afabil, cultivat și foarte evlavios. „Artist de mare finețe, Alejo Fernández anunță deja programatica frumusețe feminină atât de inseparabilă de ceea ce constituie specificul sevillan“ (60).

Producția sa artistică (*Adorația Magilor*, Sevilla; *Biciuirea lui Hristos*, Prado, etc.) apare a fi legată direct de tradiția flamandă; dar și de spiritul, de gustul picturii italiene, îndeosebi venețiene, – „fapt atestat de redarea exactă a perspectivei și arhitecturilor, de delicatul rafinament al tranzițiilor, al degradeurilor clar-obscurale și de eficacitatea portretelor puse în primul plan“ (96).

A avut un fiu, Sebastian, – pictor și el, imitator al părintelui său.



## Pedro Berruguete

Cu Pedro Berruguete (c. 1450–1504) pictura spaniolă, nutrită de-a lungul secolului al XV-lea cu influențe flamande, atinge punctul său culminant. Discipol al pictorilor italieni, cu el își face intrarea din plin și influența Renașterii italiene, blocată mult timp de prestigiul picturii flamande.

Format și el într-o ambianță dominată de reputația și înrâurirea acesteia, Pedro va ști să beneficieze de stilul și tehnicile artiștilor flamanzi; încât, pe acest temei este chemat în Italia, în serviciul ducelui de Urbino, Federico da Montefeltro. Sejurul său la curtea ducală a fost lung: zece ani.

Aici, pictorul – Pietro Spagnolo, cum este înregistrat în 1477 – a intrat în contact direct cu opera și (probabil) personal cu Piero della Francesca; a colaborat cu el, sau măcar cu succesorii săi care lucrau aici, Melozzo da Forlì, Luca Signorelli, iar flamandul Joost van Wassenhove (Giusto di Gand – cum era numit în Italia) i-a urmat la decorarea Studioului ducelui, pictând câteva portrete din cunoscuta serie de *Oameni iluștri*. Ținând seama de anumite caractere ale unor opere ulterioare, se presupune că a mai făcut câteva călătorii în Italia, – la Roma, Veneția, Ferrara.

La Urbino, ducele voise să i se picteze în camera sa de lucru, de către cei mai buni maeștri ai picturii în ulei, efigiile filosofilor, judecătorilor, învățaților Greciei și Romei antice, și alte personalități biblice, în care scop i-a ales pe Giusto di Gand și pe Berruguete. În contribuția acestuia din urmă intră și celebrul portret al ducelui cu fiul său Guidobaldo. Celelalte tablouri ale artistului rămase în Italia au fost regrupate în galeria Palatului Ducal din Urbino; de asemenea, ale lui Berruguete sunt și patru din cele șapte figuri alegorice ale „*Artelor liberale*”; alte lucrări se află la Luvru.



Pedro Berruguete: „Sf. Augustin“.

În 1482 ducele Federico moare – și artiștii curții din Urbino se dispersează. Berruguete se întoarce în Spania, – tocmai în anul în care, la Urbino se naște Rafael. Se căsătorește (și va avea 6 copii, între care și Alonso, viitorul mare sculptor supranumit „Michelangelo al Spaniei”) – și de la această dată Pedro începe să lucreze la catedrala din Toledo: fresce (pierdute, cu excepția uneia singure) și icoane de altar – *Sf. Domenico* (Prado), *Sf. Petru Martir* și *Sf. Toma* (provenite din retablurile executate pentru mănăstirea Santo Tomé, din Avila), în care influența italiană se recunoaște imediat (în fuzionarea spațialității renascen-tiste italiene și a elementelor flamande cu motive castiliene).

După ce se stabilește definitiv la Avila, operă executată în acest oraș s-a păstrat aproape integral și intactă. Marile sale compoziții religioase sunt remarcabile prin efectele de perspectivă, prin animația figurilor și noblețea clasică a imaginilor. Mai întâi, retablul altarului principal al mănăstirii dominicane Santo Tomé, cu *Scene din viața sfântului*, „redate cu o fermitate a desenului și o artă a clarobscurului absolut nouă în Spania”. Dar spre deosebire de flamanzi, „Berruguete nu renunță la proce-



deele folosite tradițional de artiștii spanioli și duse de aceștia la o incredibilă perfecțiune în ce privește ornamentele și folosirea aurului și argintului pentru fundalurile tablourilor“ (78).

În aceste lucrări compoziția este întotdeauna interesantă prin aplicarea științei perspectivei, rigoarea proporțiilor, căutarea efectelor de lumină. Diversitatea tipurilor și ordonarea, dispoziția atitudinii figurilor din mulțime, arată intervenția calculelor științifice de care arta lui Piero della Francesca a dat exemplu. – S-ar mai putea evoca în legătură cu aceasta interesantele încercări ale vechilor maeștri spanioli de a obține expresia dorită prin deformări intenționate. Dar ceea ce până acum nu era decât fragmentar și empiric, a devenit, la Berruguete, studiu sistematic. Pictorul excelează să situeze în spațiu, în arhitecturi profunde și echilibrate, figuri monumentale și statice. „El este primul în pictura spaniolă care a avut un simț atât de exact al volumelor. Nimenea nu era mai demn să fie tatăl celui mai mare dintre sculptorii spanioli“.

\*

În regiunea în care s-a născut s-au mai găsit ulterior multe lucrări ale lui Berruguete. De pildă, importantul *Retablu al Sf. Eulalia* (Paredes de Nara), cu mari figuri de regi evrei foarte asemănătoare celor de la Urbino, și cu scene în care intervin numeroase personaje feminine de o grație tipic italiană. La palatul episcopal din Palencia se păstrează panourile unui retablu, o adevărată capodoperă de prima mână prin puritatea și realismul său monumental. Altele se găsesc în regiunile Burgos și Segovia; în toate apar numeroase reminiscențe italiene<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> „Cu puțin înaintea morții, artistul a început retablul altarului principal al catedralei din Avila, terminat de colaboratorii săi. În principal – de **Juan de Borgoña**, exponent al picturii castiliene de derivație flamandă, pictor de o remarcabilă sensibilitate, care lucrase și la Florența (probabil în atelierul lui Ghirlandaio) și care a lăsat o operă importantă la catedrala din Toledo (între 1495–1536), unde a decorat sala capitulară cu vaste fresce și o *Judecată de Apoi*. În acest oraș, școala lui Juan de Borgoña a prosperat timp de cincizeci de ani, făcând să triumfe maniera italiană“ (78).

## Juan de Juanes

În 1506 se întorceau în Spania, după o lungă sedere în Italia, doi pictori din regiunea La Mancha – Hernando Yañez și Hernando Llanos. Unul din cei doi colaborase cu Leonardo da Vinci când acesta executa pentru Signoria din Florența fresca *Bătălia de la Anghiari*. Cei doi obișnuiau să lucreze împreună; pentru catedrala din Valencia au executat, în 1509, un retablu excepțional ca dimensiuni și valoare artistică.

Această operă a exercitat o atracție deosebită în epocă asupra artiștilor; printre aceștia, familia lui Juan Vicente Masip, pictori foarte activi, bine cunoscuți și apreciați în Valencia. Juan Vicente fusese un timp în Italia; influența lui Rafael predomină în lucrările lui păstrate la Prado: *Bunavestire* și *Martiriul Sfintei Iñes*. – „El posedă un simț al volumului, o stăpânire a celor trei



Juan de Juanes: „Cina cea de taină“.



dimensiuni și a mișcării, care sunt ale unui adevărat maestru“ (78).

Aceleași calități se regăsesc și la fiul său Juan c. 1523–79 (care și-a luat numele de la o familie patriciană Juanes), dar mai atenuate, debilitate de un manierism sentimental. Probabil că a fost și el în Italia; în orice caz, modelele italiene (Rafael, în primul rând) apar insistent în lucrările lui: *Venerabilul Agnesis* (Valencia), *Cina cea de taină* (Prado), capodoperele sale, de o gingășie și, un sentimentalism excesiv, cu personaje a căror expresie se aliază cu o mișcare dramatică accentuată<sup>1</sup>.

Juan de Juanes „posedă o slabă inventivitate și este puțin înzestrat pentru a ritma grupurile, deși va fi considerat, pe nedrept, un colorist genial și un popularizator în Spania al tipurilor iconografice de origine leonardescă. Stilul său, deși afectat, a format o școală care va continua, sub anumite aspecte, și în secolul al XVIII-lea“ (60).

Juan, îndrăgostit de pictorii flamanzi în primul rând pentru pietatea lor, este prin excelență pictorul devoțiunii, al credinței, un pictor al cărui succes popular a fost imens, neegalat decât, poate, de Morales. (Se spune că nu începea niciodată o lucrare fără să se cuminece mai întâi). O icoană a sa din Valencia, reprezentând-o pe Sf. Fecioară, era socotită făcătoare de minuni...

Juan de Juanes a avut un fiu, Vicente, și, două fete, Dorotea și Margareta, toți trei pictori și discipoli ai părintelui lor.

<sup>1</sup> „Cina cea de taină și tablourile retablului S. Esteban, din același muzeu, relevă rețetarul său de tipuri italienești și policromia sa banală. Pictorul arhaizează în icoanele lui, ca și motivul Hristos cu potirul ostiei, repetat în mai multe rânduri, în care nu ezită să păstreze aurul medieval“ (76).

## Fernandez de Navarrete – „El Mudo“

După ce Filip II și-a stabilit curtea la Madrid și a reușit ca arhitectura Escorialului – pe care el însuși l-a conceput și l-a organizat – să devină, datorită unor mari arhitecți, o excepțională fuziune între stilul clasic monumental și peisajul cel mai tipic spaniol, cu pictorii însă n-a avut același noroc. Pictorii italieni au venit, au lucrat, au plecat, în măestrii spanioli, chiar, de mări-



El Mudo: „Martiriul Sf. Iacob“.



mea unor El Greco sau Luis Morales n-a avut încredere și nu i-a prețuit; în schimb a avut șansa să-l găsească pe Juan Fernández de Navarrete (1526–79), – singurul pictor spaniol care s-a bucurat de totala prețuire a monarhului și pe care l-a chemat să lucreze la Escorial, printre artiștii principali.

Pictorul, supranumit El Mudo (fiind surdo-mut din naștere) s-a format – după anii de inițiere în orașul său natal Logroño – în decursul unei lungi călătorii în Italia, ca ucenic al lui Tițian (după mărturia primului său biograf José de Sigüenza); dar prezența sa în Italia – se spune că ar fi ajuns și la Florența – n-a fost documentată; iar prima sa operă pe care a supus-o aprecierii monarhului, în 1568, *Botezul lui Iisus* (Prado), nu arată nici o legătură cu pictura lui Tițian sau cu școala venețiană. Este o operă academică, fără prea mare valoare, care se leagă de italianismul curent al epocii și mai degrabă de exemple florentine sau romane. Dar tabloul a plăcut Regelui – și Navarrete a fost numit numaidecât pictorul Curții. Din acest moment artistul se apropie cu mai mult interes de Tițian – marele favorit al lui Filip al II-lea – și începe să îi copieze operele aflate în Escorial<sup>1</sup>.

Sarcina principală care i s-a dat a fost ornamentarea altarelor. „În *Sf. Ieronim* se simte în colorit un reflex venețian, deși minuțiozitatea peisajului și insistența asupra elementelor anecdotice și de pictură animalieră te fac să te gândești mai degrabă la Flandra. – Efecte de lumină mai subtile apar în *Martiriul Sf. Iacob* (pictat în 1571). Alte tablouri, terminate înainte de 1575, mai ales *Nașterea lui Hristos* și *Răpirea trupului Sf. Laurențiu*, inspirate de Correggio și Bassano, sunt studii de lumină artificială sau nocturnă. Dar pictorul revine în *Flagelația* („Biciuirea lui Hristos”) la exemplele romanismului curent și uneori, ca în *Sfânta Familie*, la diversisme de pictor

<sup>1</sup> „El Mudo se arată a fi atras de Correggio și de Bassano; dar se găsesc în opera sa reminiscențe foarte diferite, care arată că artistul privea cu tot atâta interes și la picturile lui Bosch ca și la cele ale contemporanului său mai tânăr, El Greco” (78).

animalier, care, deși apreciate de public, au provocat protestul contemporanilor evlavioși... (Pentru ultimele sale opere care i-au fost comandate, 32 de icoane de altar, i s-a interzis expres să introducă în aceste picturi imagini de câini sau de pisici...) Pictorul s-a conformat, bine înțeles. El a pictat figuri nobile, în care se recunoaște a fi un fidel admirator al florentinilor și venețienilor” (78).



Tablourile cu subiecte religioase ale lui Navarrete „sunt lipsite de orice emfază. El Greco: „*Sf. Ioan Evanghelistul*”, și de acel aparat grandilocvent de care clasicismul a abuzat; subiectele sunt plasate în viața de toate zilele, o viață puțin impersonală și rece; dar pe care pictorul caută să o animeze prin efecte de lumină. În privința aceasta, Navarrete este un precursor. Nu există nici o operă de-a lui care să nu pună o nouă problemă de spațiu, de lumină, de structură, și care să nu reprezinte măcar un început al unei noi soluții, departe de convențiile obișnuite” (*Idem*). – În pictura sa sunt evidente și unele elemente tițianești, – fapt care a făcut să fie supranumit „Tițian spaniol” (96).

„El Mudo” nu este un pictor de o originalitate cu totul deosebită; dar are o agilitate de spirit și o facilitate de a asimila care fac din el un pictor eclectic, foarte reprezentativ pentru gustul care domina la Escorial. „De altfel, toată opera sa cunoscută se rezumă la tablourile pe care le-a pictat pentru acest sanctuar”.



## Sánchez Coello

După moartea artistului său preferat, Fernández de Navarrete, Filip II a făcut apel în continuare, pentru lucrările de la Escorial, la pictori italieni (Luca Cambiaso, Fl. Zuccaro, Pellegrino Tibaldi, epigoni lipsiți de sensibilitate), iar dintre spanioli, la Alonso Sánchez Coello (c. 1532–90), care trebuia să termine lucrările începute de Navarrete.

De origine nobilă, portugheză, s-a născut în Spania, și-a făcut educația artistică în Flandra și Portugalia, în medii care i-au asigurat o rapidă ascensiune. A fost elevul lui Antonio Moro, portretistul (olandez) de curte al lui Carol Quintul. Grație protecției maestrului, Alonso a fost primit – la vârsta de numai 20 de ani – în serviciul Curții regale din Valladolid. Aici și la Lisabona, pictorul a executat mai multe portrete pentru membrii familiei imperiale.

Pictor fastuos, trăit într-un mediu rafinat, curtean desăvârșit, om de o frumoasă cultură umanistă cosmopolită, celebrat de Lope de Vega, care l-a numit „*Faimosul Protogene al Spaniei*” – referință la celebrul pictor grec din sec. IV î.e.n., rivalul lui Apelles, – Coello a devenit imediat succesorul oficial al lui Moro după moartea acestuia, favoritul lui Filip II, care în scrisorile sale îl numea „*prea-iubitul meu fiu*”, – în relații familiare cu nobili și infanți, solicitat și onorat de curțile străine și apreciat de doi papi. Alonso s-a arătat demn de această înaltă cinstire, lucrând intens pentru a satisface fastul și exigențele monarhului. „Dacă a fost mediocru ca pictor religios, în schimb a fost portretistul fidel al unei Curți căreia îi plăcea să se recunoască în imaginile exacte și luxoase. Portretele lui (p. 193) aliază precizia, finețea, chiar prețiozitatea manieristă, cu un viu și pătrunzător spirit analitic de observație, cu atât mai surprinzător cu cât apare mai „nonșalant”. Pictorul se menține la o oarecare distanță

de modelul său. Îl consideră cu o aparentă detașare, îl privește cu o respectuoasă rezervă. Coello este primul pictor spaniol care pictează, alături de infante, pitici diformi” (78).

Pe aceste temeuri, inițiate și ilustrate de Sánchez Coello, a luat naștere o adevărată școală a portretului de Curte, care s-a prelungit fără soluții de continuitate, până la Velázquez.



Sánchez Coello: „Portretul unei doamne nobile”.



## Morales

Originar din Estremadura – regiunea cea mai săracă a Spaniei, din care au pornit cei mai mulți *conquistadori*, dar nici un artist până la el, – Luis de Morales (c. 1509–86) „este reprezentantul tipic al manierismului spaniol care s-a format în contact cu curentele lombardo-leonardești importate în Spania la începutul secolului; fapt ce explică și preferința sa pentru adoptarea clarobscurului de origine leonardescă“ (96).

Nu există informații privind nici formația sa ca pictor, nici mediul în care și-a petrecut tinerețea; fără îndoială, însă, că arta Țărilor de Jos îi era încă din acei ani bine cunoscută, dată fiind vecinătatea Estemadurei cu Portugalia, unde pictorii flamanzi erau deosebit de apreciați. – Morales a fost printre puținii pictori, spanioli, chemați de Filip II să lucreze la Escorial; dar *Hristos purtând crucea*, lucrarea sa de probă (cu o temă caracteristică, proprie gustului său pentru un gen popular de pietate care captiva mulțimea) n-a plăcut regelui, – care l-a concediat, plătindu-i însă o sumă compensatorie; eșec care l-a făcut să se retragă, pentru tot restul vieții, în izolare și sărăcie (în ultimii 5 ani ai vieții regele i-a făcut o pensie), lucrând pentru biserici din regiune și persoane private, picturi de format redus, care s-au bucurat de o popularitate cu totul neobișnuită și au făcut ca pictorul să rămână pentru contemporani și posteritate „*el divino Morales*“.

Operele lui sunt prin definiție picturi devoționale, cu un număr redus de teme: *Mater dolorosa*, *Pietà*, *Ecce Homo* (p. 185), sunt cele preferate, aproape exclusive și mereu repetate. Temele mai complexe se soldează cu eșecuri incontestabile, mișcările devin gesticulație, expresia se exasperează. „În opera nici unui artist nu găsim mai puțină varietate și mai puțină complexitate decât la Morales; este leonardesc, dar cu proporții



Luis de Morales: „La Virgen de la Leche“.

gotice, simplu până la elementar și lipsit de orice complexitate erudită; și să nu uităm că el n-a cunoscut direct pe nici unul din marii maeștrii italieni. În opera lui, Hristos este dăruit cu puțină frumusețe, iar figurile celor care îl chinuiesc sunt respingătoare prin urâtenia lor exagerată; în schimb Fecioarele sunt delicate, pline de o blândețe caracteristică lui Morales, care se constituie pe baza unor gingășii încântătoare“ (60).

Pictura lui Morales se vrea a fi o efuziune mistică, extatică. La el, expresia sentimentală determină totul. „Înseși culorile lui, reci, plătând, capătă o semnificație subiectivă, contribuie să dea operelor lui un caracter melancolic, nu lipsit de un anumit farmec. E vorba aici de un manierism total – și experiența rămâne unică în Spania“ (78).

Într-adevăr, icoanele de altar ale lui Morales sunt de un manierism arhaizant, interesează mai puțin ca picturile mici de



devoțiune. „Arta lui are ceva nordic și uneori amintește pictori din nordul Italiei. Operele sale cele mai complete sunt *Sfânta Familie* din Salamanca și Roncevalles, de un desen precis, aproape metalic și o sensibilitate autentică, pătrunsă de un spirit religios pios“ (76). – Pentru a da o mai mare expresivitate imaginilor sale religioase, atât de mistice, artistul s-a folosit de un colorit intenționat arbitrar, de clară derivație germană și flamandă. „Pictura sa, foarte abundentă, anticipează în acest fel exaltarea mistică a artei spaniole din secolul al XVII-lea (96).



Luis de Morales: „Ecce Homo“.

## Nuño Gonçalves

În tabloul general al picturii Renașterii, Portugalia este prezentă prin artistul său cel mai de seamă Nuño Gonçalves, a cărui perioadă cunoscută de activitate se plasează între 1450 și 1471. Pictor de curte al lui Alfons V, faima lui este legată de *Polipticul S. Vicente* – patronul Portugaliei, – format din două triptice, pentru catedrala din Lisabona (azi, în Muz. Național).

Opera, o adevărată, celebrare a gloriei luzitane și a expansiunii sale coloniale în Africa, îl reprezintă pe sfântul protector adorat de membrii familiei regale și de alte personaje: o excepțională galerie de portrete, în care se regăsește toată înalta societate portugheză a timpului. Realismul de origine flamandă se exprimă aici prin sobrietate și simplificarea formei (58). – Remarcabilă în arta lui Gonçalves este solida definiție a formelor și energica tensiune cu care se relevă caracteristicile tipologice ale acestor figuri solemne. – „Influența lui Van Eyck este evidentă, dar opera are un aer de noblețe și originalitate prin intensul realism psihologic al portretelor și prin sensul de austeră și de solemnă emoție care o inspiră“ (96).



Nuño Goncalves:  
„Panoul Cavalerilor“  
(detaliu).



## El Greco

Originar din Creta – care aparținea atunci Italiei – Domenikos Theotokòpulos (1541–1614), pentru posteritate El Greco, aparținea unei familii bogate și respectate. A primit o bună educație clasică, marcată de umanismul italian. Se pare că era catolic. A învățat să picteze într-unul din atelierele de pictură bisericească ce gravitau în jurul mănăstirilor (Creta avea însă și o prosperă școală de pictură de influență venețiană), și în această ambianță a lucrat Domenikos până pe la vârsta de 24 de ani, când vine la Veneția, care îi oferea cele mai mari posibilități de afirmare. Aici, a trăit un timp printre „*madonnari*” – cum erau supranumiți artiștii-meșteșugari care furnizau credincioșilor icoane pictate în stil bizantin – și urmele bizantinismului vor stăruia, numeroase, în opera sa, până spre sfârșitul vieții; influențe, totuși, difuze și fragmentare, atât pe plan tehnic cât și pe plan spiritual. „Se regăsește marca Bizanțului în perspectivele arbitrar micșorate, reduse, în lipsa de profunzime a tabloului, în voința de a evoca în prim plan, în fața unui orizont foarte jos, figuri care iau o alură de apariții spectrale. Arta lui e plină de referințe și de aluzii simbolice care, în felul acesta sunt subliniate”<sup>1</sup>.

Veneția era pentru cretani, o capitală politică: avea o colo-



El Greco: „Hristos ducând crucea”.

nie de peste 4.000 de persoane, artiști și meșteșugari atât de numeroși încât alcătuiau o corporație separată. Tânărul nostru pictor va lucra ca ucenic în atelierul lui Tițian; la început se va apropia mai mult de atelierul lui Bassano, al cărui stil realist caută să-l imite. – Dar mai mult îl inspiră rezolvările pe care le aducea acesta în problemele de lumină. Este influențat profund de temperamentul puternic al lui Tintoretto care corespundea violenței sale interioare; este atras de aspectele mai dramatice ale lui Tintoretto care i-au influențat sensibilitatea cromatică. „Și Veronese l-a inspirat în căutarea plenitudinii figurilor, în predilecția pentru anumite materiale bogate și pentru unele culori profunde. Iar Tițian, pe lângă care a lucrat între 1567–69, i-a împărtășit extraordinara stăpânire a tușei. Maestrul preferat al lui Carol Quintul și al lui Filip al II-lea era foarte bătrân; tehnica lui evoluase spre un fel de impresionism capabil să

<sup>1</sup> „Totuși, este o prăpastie între această concepție și formalismul rigid și împietrit al operelor bizantine propriu-zise. La El Greco totul e mișcare, exaltare, viață a formelor în constantă evoluție. Aceasta este, fără îndoială, aportul Italiei la opera sa. – Pe de altă parte, reprezentările sale ideale, fie cele de pietate, de extaz sau de sentimente cerești, nu sunt niciodată simple abstracțiuni. O ciudată fuziune se operează în ele, între spiritualitate și senzualitate. Și asta e, fără îndoială, aportul Spaniei la opera sa” (78).



exprime cele mai subtile dintre atmosferele sensibile. El Greco caută efectul în această indiferență pentru finit, pentru terminat“ (78).

\*

Operele de tinerețe executate în cei șapte ani de ședere în Italia revelează tendințe foarte diverse; cele mai insistente sunt apropiate de Veronese și Correggio – ale cărui tablouri le și copiază. Execută un desen și după o lucrare a lui Michelangelo. „De la venețieni a învățat să plaseze figurile în spațiu după norme compoziționale precise și să varieze culorile după lumină într-o atentă considerare și ținând seama cu atenție de efectele tonale“ (96). Totodată, contemplând marea pictură Tițian-Bassano-Tintoretto, „a reușit să îmbine subtilitatea Bizanțului cu manierismul occidental, cu acel strălucitor colorit al școlii venețiene în compoziții pline de eleganță și de capriciu dominate de geniul său vizionar; dar în tablourile care au urmat, elementele venețiene domină“ (135). – La Veneția execută primele sale lucrări remarcabile: *Vindecarea orbului* (Dresda) și *Izgonirea din Templu* (Parma).

Când, în 1570, în căutarea altor medii artistice și savante, ajunge la Roma (unde va rămâne doi sau trei ani) El Greco va fi puternic șocat (și influențat) de contactul direct cu capodoperele Antichității și ale marilor maeștri ai momentului. Frecventează diferiți pictori, studiind etapele parcurse de arta italiană a acestui secol, de la Rafael până la ultimele tendințe, orientându-se spre un limbaj impetuos, înflăcărat și fantastic, dus până la cele mai îndrăznețe stilizări. „În limbajul turmentat al manieristilor, atât de bizar și de capricios în ce privește schemele compoziționale și sinuoasa construcție a figurilor, artistul a găsit formula de expresie cea mai în consonanță cu neliniștile sale lumi interioare“ (96). – La Roma este recomandat cardinalului Farnese, pentru care execută câteva mici lucrări. În scurta sa ședere la Palatul Farnese are întâlniri cu scriitori și artiști italieni, și leagă prietenii cu umaniști spanioli rezidenți la Roma (Domenikos avea o foarte serioasă cultură umanistă – literară, fi-



El Greco: „Espolio“.

losofică și artistică). Dar în urma unui conflict cu mediul roman<sup>1</sup>, către sfârșitul anului 1572 (sau 1573) se reîntoarce la

<sup>1</sup> După ce papa Pius IV, cu opt ani în urmă îl însărcinase pe pictorul Daniele da Volterra să acopere cu văluri și umbre părțile indecente ale nudurilor *Judecății de Apoi*, El Greco s-ar fi exprimat în public că, chiar dacă gigantica frescă ar fi fost aruncată la pământ, el ar fi fost capabil să o refacă într-o formă decentă – și deloc inferioară, sub raportul calității, celei a lui Michelangelo. În fața indignării discipolilor și admiratorilor lui Michelangelo, pictorul a trebuit să părăsească Roma. (O schiță a *Judecății de Apoi*, găsită și publicată în 1940 este, probabil, vestigiul acestui proiect al lui El Greco).



Veneția, unde rămâne până în 1576, când – probabil în speranța că va fi chemat să participe și el la marile lucrări de la Escorial – se transferă definitiv în Spania.

Printre tablourile pictate în anii de ședere în Italia (sunt semnalate circa 12, cel puțin) se numără cele două capodopere menționate mai sus – *Vindecarea orbului* și *Izgonirea din templu*<sup>1</sup>, apoi *Sf. Francisc primind stigmatul* (Napoli, Capodimonte), mai multe portrete, *Polipticul* cu șase scene (Modena, Gal. Estese), construite încă după o iconografie de derivație bizantină, ș.a.

\*

El Greco nu își face (cu certitudine) apariția în Spania decât în 1576, la Madrid<sup>2</sup>. Adusese cu el tablourile pictate în Italia și era privit ca un maestru consacrat (avea 35 de ani). Desigur că la Madrid are contacte cu artiști care lucrau la Escorial (ca Pompeo Leoni, prietenul său, sau ca Navarrete „el Mudo“, fost și el elev al lui Tițian).

Amicii săi madrileni mai intimi erau elenistul Antonio Covarrubias, poetul Ercilla, exploratorul Patagoniei, renumitul Baltasar Gracián, autorul mult-apreciatului tratat monden *Curteanul*; are prilejul să-l cunoască și pe marele poet Góngora. În societatea acestora artistul avea prilejul unor alese delectări intelectuale, – căci El Greco era o persoană de rafinată cultură, cu preocupări variate, de la tragedia greacă până la științe, filosofie, arhitectură. În biblioteca sa se găseau operele lui Homer, Euripide, Demosthene, Aristotel, Hipocrate, Lucian sau Esop (toate în original – bine înțelese!), – alături de operele lui Petrarca, Ariosto, Tasso, de două tratate de medicină, de trata-

<sup>1</sup> În acest tablou, în dreapta jos, pictorul a reprezentat un grup de mari artiști ai vremii: Tițian, Michelangelo, Giulio Clovio și Rafael.

<sup>2</sup> Aici o cunoaște pe frumoasa Jeronima, modelul predilect al Madonelor picturii, cu care va conviețui (fără a se căsători) și cu care va avea un copil, reprezentat (?) în *Înmormântarea contelui de Orgaz*, – Jorge Manuel, mai târziu pictor și ajutor al părintelui său.

tele de arhitectură (el însuși redactase un amplu asemenea tratat, – dispărut) ale lui Vitruviu, L. B. Alberti, Vignola, Palladio, precum și felurite lucrări contemporane<sup>1</sup>.

Din această perioadă datează tabloul (probabil o probă pe care trebuia să o prezinte un pictor care candida la decorarea Escorialului) *Adorația numelui lui Dumnezeu*, – tablou fals intitulat mai târziu *Visul lui Filip al II-lea*, – reprezentând cerul, pământul și infernul, într-o compoziție total haotică după o temă bizantină (dar fără ca figurile să fie deformate în stil bizantin).

În 1577 El Greco își face apariția la Toledo, unde va rezida până la sfârșitul vieții.

Orașul nu mai era capitala politică a monarhiei – după ce, în 1561, Filip al II-lea își mutase Curtea la Madrid, – dar continua să rămână metropola Bisericii Spaniei: ceea ce însemna bogății imense de tot felul și un număr foarte mare de biserici, mănăstiri, colegii și fundații religioase. Era capitala intelectuală și spirituală, „gloria Spaniei, lumina artelor, cetatea sfântă“ – cum o numea Cervantes, care locuise mai mulți ani aici; orașul în care cei mai mari mistici ai secolului, Sf. Tereza de Ávila și Sf. Ioan al Crucii își lăsaseră sacra lor amprentă; orașul cel mai cosmopolit, în care conviețuiau tradițiile vizigote, creștine, maure și ebraice cu un număr imens de capodopere de științe și de arte, în timp ce Universitatea sa rivaliza cu cele mai faimoase din lumea catolică, cea din Bologna și cea din Salamanca<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Inventarul întocmit la decesul artistului înregistrează 27 de opere grecești, 67 în latină și italiană, 19 lucrări de arhitectură, *Politica* și *Fizica* lui Aristotel, *Morala* lui Plutarh, lucrări de istorie (Arianus, Xenofon, Josephus Flavius, Plutarh) și foarte puține în spaniolă, neînsemnate.

<sup>2</sup> Curtea regală era la Madrid – și la Escorial; în provincie se detașau clar și magnific două centre: Sevilla, bogată și internațională; Toledo, seniorial prin tradiție, dominat de cler și mândru de imperialitatea sa (42). – În 1526 ambasadorul venețian raporta: „*Stăpânii orașului Toledo și mai ales stăpânii celor mai frumoase femei sunt preoții, care au minunăție de case și cheltuiesc cu nemiluita, ducând cel mai bun trai din lume!*“



La Toledo, El Greco avea un atelier foarte bine organizat, și o clientelă numeroasă. În curând, situația sa prosperă îi va permite să ocupe, în centrul orașului, o locuință cu 24 de camere („Casa lui El Greco“ de azi este o reconstituire pe același loc) și să ducă o viață de rafinată bunăstare (un contemporan relatează că își aducea muzicanți să-l delecteze în timpul mesei), care însă în ultimii ani a degenerat mult.

Prima lucrare executată la Toledo este un mare rețablou, un ansamblu unitar de icoane, pentru biserica mănăstirii (din oraș) Santo Domingo el Antiguo. Proiectată de El Greco – care a executat și opt tablouri ale rețablului – lucrarea este neobișnuită, fără precedent în Spania ca stil, analogă cu rețablurile venețiene.



El Greco: „Înmormântarea contelui de Orgaz“.

Tabloul central *Înălțarea Fecioarei* (Chicago, Art. Institute) evocă opera cu același subiect a lui Tițian din biserica venețiană Sf. Maria Formosa. Dintre celelalte tablouri ale rețablului, *Adorația păstorilor* – în care încep să apară deformările anatomice caracteristice stilului pictorului – era destinat de El Greco să domine mormântul său din Toledo (azi, la Prado). „Monumentalul rețblou, ale cărui componente sunt în parte dispersate, este ca un fel de sinteză a celor mai noi tendințe ale picturii secolului“ (78).

\*

Prima dintre cele trei mai celebre capodopere ale lui El Greco (celelalte două fiind *Martiriul Sf. Mauriciu* și *Înmormântarea contelui de Orgaz*), comandată de capitolul catedralei din Toledo, este *Espolio* („Batjocorirea“)<sup>1</sup>.

„Este compoziția cea mai dramatică, unde apar într-o armonie mai clară moștenirea bizantină, tehnica venețiană și factorii procesului său spaniol: concentrarea subiectului, intimismul, actualitatea accentuată, gama rece, anticipări ale problemelor de lumină și colorit. Odată cu ea se ajunge la unul din momentele capitale în opera artistului; pentru mulți, la cel culminant; pentru toți însă la cel de redare a mării sublimități și măreții poetice“ (42). – *Espolio* este probabil opera cea mai expresionistă a lui El Greco. „Toate legile compoziției sunt răsturnate din exigența interioară a temei. Nu mai există nici o perspectivă, ci o grămadă de figuri în jurul lui Hristos; o dezlănțuire de patimi și de furie... Din această epocă datează chipurile cele mai patetice și mai umane ale lui Hristos

<sup>1</sup> *Espolio* (lat. *dispoliare*, rom. *despuiere*), – dezbrăcarea lui Hristos de veșminte pe drumul crucii, în semn de batjocorire. – „Când a pictat pentru catedrală *Espolio*, i s-a reproșat că a tratat cu prea mare libertate figura lui Hristos îmbrăcându-l în tunică prea roșie, incompatibilă cu decența locului unde se petrece acțiunea, și că l-a înconjurat cu figuri de sfinți cu trăsături prea profane (printre ele era și doña Jeronima“ (42). – Lucrarea este cunoscută în 15 replici.



purtându-și crucea, sau reproducându-și chipul pe vălul Veronicăi“ (78).

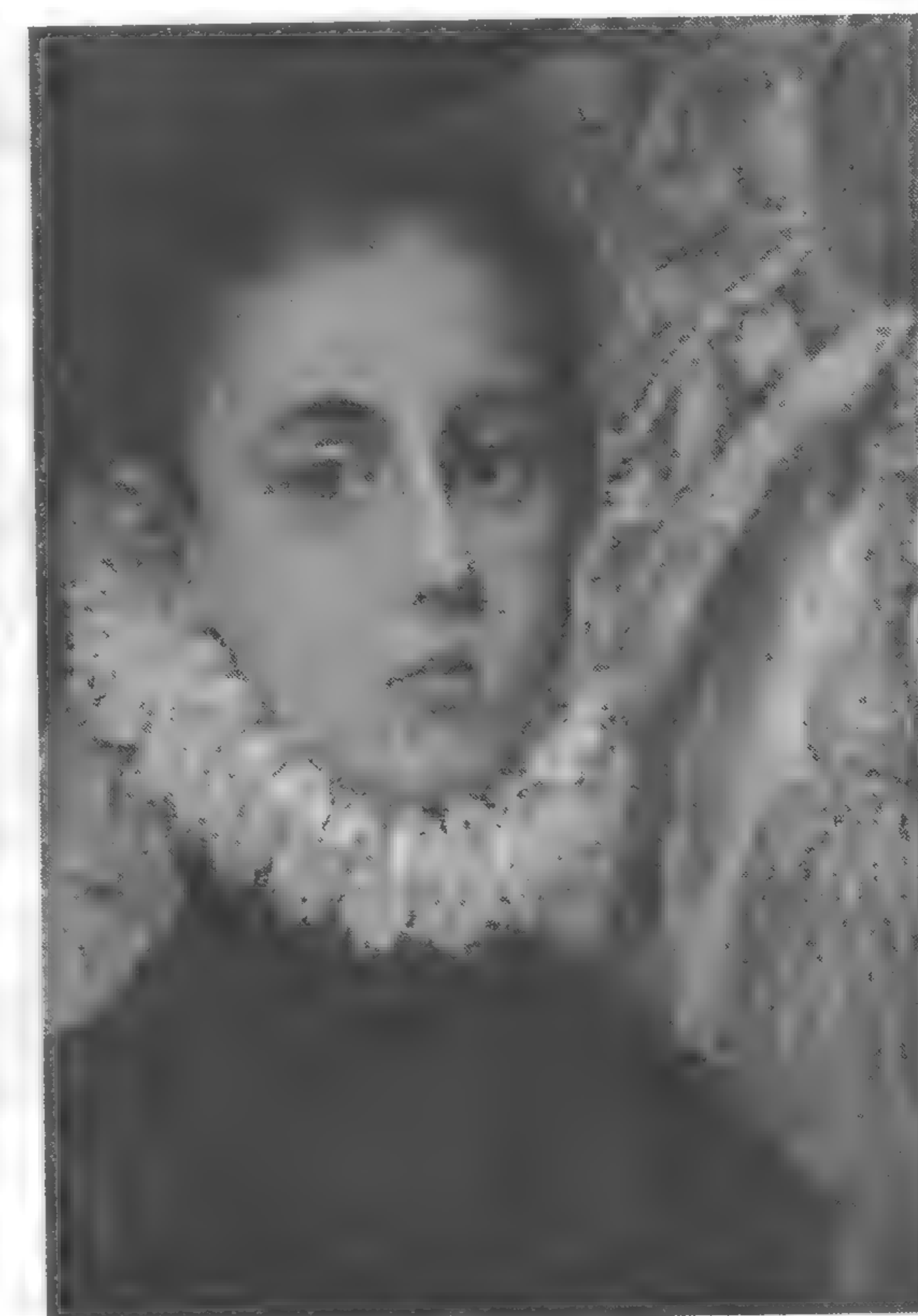
Remarcabil, în ce privește tratarea subiectului, este procesul de concentrare a tuturor elementelor principale și secundare care dă acestui tablou o unitate compozițională atât de perfectă încât tot interesul este absorbit de figura lui Cristos. „Pictorul a știut să calculeze cu mare artă acest efect, dispunând compoziția aproape într-un cerc trasat în jurul lui Hristos, care apare realmente învăluit de celelalte figuri ca de o aureolă“ (42). Față de operele anterioare lucrate în Italia sau cu subiecte de inspirație italiană (*Vindecarea orbului*, *Izgonirea din templu*), în *Batjocorirea* accentul realist este mai energic, emoția pe care o produce este mai profundă, iar caracterul întregii opere, mai inspirat în abordarea directă a realității. Scena este numai umană, natura nu are o reprezentare, nu există nimic care să indice locul, pictorul elimină cadrul, pentru a concentra cu mai multă forță întreaga atenție asupra protagonistului.

Această pătrundere realistă mai profundă este rezultatul unui proces de creație esențialmente spaniol; încât, un critic de autoritate, Karl Justi, putea afirma că *Batjocorirea* este „pictura cea mai originală a secolului al XVI-lea din Spania; nici una nu o întrece în inspirația genială, în bogăția și farmecul cromatic, în plenitudinea de caracter, mișcarea intensă, contrastele violente, forța plastică, în căutarea clarobscurului ce vibrează prin lumini scânteietoare, prin viguroasele accente personale și intuiția melancolică a evenimentului“<sup>1</sup>.

În evoluția artistică a pictorului, *Batjocorirea* înseamnă un moment semnificativ și sub raportul cromaticii. „El Greco accentuează cu vigoare, încă de la primele sale tablouri toledane,

<sup>1</sup> „În *Espolio* este o viziune spirituală exaltată, o alungire sinuoasă a formelor de origine manieristă și o luminozitate arzătoare care vine din Veneția. Toată opera lui El Greco se rezumă la această interpretare genială de forme exasperate, sinuoase, alungite, în stilul manierist. Și cu o culoare foarte vie, ca iluminată de dinăuntru, de pasiune și de credință“ (135).

tonul rece, care de la început i-a fost predilect, în timp ce pretutindeni se picta cu tonuri calde. Renunță la seria de tente roșii și aurii, baza coloritului venețian, și adoptă în principal gama de albastru și carmin, inundându-și adesea operele cu griuri cenușii, pe care le va îndrăgi tot mai mult; și care, transformate mai târziu în argintii de către marele Velázquez, vor anunța unul din aspectele artei moderne“ (42)<sup>1</sup>.



El Greco: Portretul lui Jorge Manuel.  
Detaliu din *Înmormântarea contelui de Orgaz*.

\*  
În 1508, la puțin timp după terminarea *Batjocoririi*, Filip al II-lea îi cere să picteze, pentru unul din retablurile Escorialului, un tablou reprezentând *Martiriul Sf. Mauriciu și al legiunii tebane*, indicându-i-se schița iconografică, felul de tratare a subiectului și dimensiunile tabloului. Tehnica în care e lucrat tabloul este comună celei a lucrării precedente, dar aici pictorul caută parcă să găsească reprezentări mai adecvate de viață cotidiană, și în acest sens *Sf. Mauriciu*

<sup>1</sup> De *Batjocorirea* sunt legate două subiecte care pot fi considerate replici parțiale (și de dimensiuni diferite) ale acesteia: *Hristos purtând crucea* (13 replici) și *Veronica* (8). – În numeroase replici și variante avea și multe alte lucrări: *Batjocorirea* (15), *Adorația păstorilor* (8), *Sf. Familie* (10), *Izgonirea* (10), *Bunavestire* (15), *Răstignirea* (20), etc.



este un tablou tipic, primul aparținând unei forme noi de expresie pe care o caută El Greco, „și totodată cel mai semnificativ pentru această manieră extravagantă, care scandalizează atât de mult”. Compoziția se desfășoară în trei planuri; cel mai important, prim-planul, îl arată pe Sf. Mauriciu în mijlocul locotenenților săi – într-un fel de dialog spiritual în care totul se exprimă prin însăși atitudinea trupurilor, gesturile mâinilor, și radiația mistică a figurilor; ca în atâtea portrete ulterioare, un întreg limbaj se exprimă prin mâini: „ceea ce este mai elocvent în această artă ciudată” – remarca Unamuno.

Tabloul nu a plăcut regelui. „Nu l-a mulțumit pe Maiestatea Sa” – relatează în 1605 călugărul cronicar Sigüenza. Bine înțeles! Cum era să accepte Filip II în maiestosul Escorial un tablou reprezentând martiriul unui sfânt al cărui martiriu era singurul lucru ce nu apărea în tablou, înlocuit fiind cu un colocviiu al unui general cu locotenenții săi? – În realitate, nu era o denaturare, o falsificare a subiectului; era, în mod deliberat, interpretarea artistului: credința lui El Greco că „adevărată măreție a celui sfânt nu constă în faptul de a se fi lăsat ucis, asemenea altor martiri, pentru că și-au mărturisit credința lor creștină; ci în a fi reușit, prin vorba lui convingătoare, eroicul sacrificiu al întregii legiuni, – adevăratul protagonist al tabloului” (42).

\*

În 1586, parohul bisericii Santo Tomé din Toledo îi comandă pictorului să illustreze legenda legată de biserica sa; legendă potrivit căreia, cu două secole și jumătate în urmă, în timpul slujbei de înmormântare a contelui de Orgaz, ctitorul bisericii Santo Tomé, au coborât din cer sfinții Ștefan și Augustin, în veșminte de episcop și de diacon, care cu propriile lor brațe, au ridicat trupul defunctului din mijlocul bisericii și l-au dus spre groapă, lângă intrarea bisericii, unde însuși contele a dispus să fie înmormântat, și unde apoi i s-a înălțat o capelă.



El Greco: „Sf. Mauriciu” (detaliu).

Tabloul – intitulat *Înmormântarea contelui de Orgaz* – „este lucrarea cea mai semnificativă, cea mai originală și mai perfectă din câte a realizat artistul. Ea surprinde prin acea uniune de intimitate mistică, exaltat idealism, ambianță locală, accent dinamic și sobrietate a tonalităților reci. Această pictură reflectă spiritul rasei, tristețea și demnitatea locală”. Pentru că „tristă este, în general, toată pictura spaniolă, ca și caracterul rasei. *Înmormântarea contelui de Orgaz*, prin conținutul și forma sa, este prototipul acestui curent, întotdeauna melancolic, cel mai adesea funebru, care străbate întreaga artă spaniolă” (42).

Foarte originală este ciudata compoziție a tabloului (cu dimensiuni de 4,80 pe 3,60 m.). O scenă – ca și cum s-ar petrece în acest colț de biserică chiar în momentul când o privești. Un fragment de realitate curentă; 30 de figuri umplu complet acest tablou. De fapt, 30 de portrete pictate pe un fundal neutru, pierdut. O simplificare și o simplitate perfectă, un echilibru armonios: personaje naturale, actuale, cunoscute, – fără nimic de prisos. „Cavaleri, călugări și preoți, toți în picioare, toți având aceeași statură alungită, toți la același nivel, toți grupați



într-o curbă deschisă uniformă, aproape toți îmbrăcați în negru, formând o friză neîntreruptă de 26 de capete, pe aceeași invariabilă linie orizontală, aproape toate în același plan și toate în aceeași intensă și liniștită contemplare a miracolului ce se săvârșește înaintea lor<sup>1</sup>. Nici o tristețe, nici o surpriză, o atenție tăcută, o demnitate calmă.

Așa arată, în trăsăturile ei esențiale, compoziția părții inferioare a tabloului: un calm grav, solemn, o claritate în expunere, o pondere simetrică a maselor, o simplitate realistă – și chiar o monotonie căutată. Nici cei doi sfinți nu au nici nimburi, nici aureole și nici alte amănunte care să le trădeze proveniența cerească: cu o înfățișare pur umană și familiar contopiți cu întreg cortegiul. – În schimb, cealaltă jumătate, partea superioară a tabloului (cu o suprafață chiar puțin mai întinsă ca partea inferioară) oferă un contrast violent între lumea cerească și cea pământească. „Gloria”<sup>1</sup> deconcertează privitorul: ca și cum fiecare dintre cele două părți ale tabloului ar fi fost făcută de o altă mână. (Dualitatea de stil este reală și frecventă la El Greco, – dar nu în cadrul aceluiasi tablou). „Gloria” din *Înmormântare* (atât de asemănătoare la prima vedere cu „Gloriile” lui Tintoretto) o copiază pe cea, mai clară din *Sf. Mauriciu*. Este compusă, în principal, din patru mari figuri dispuse în formă de romb, de sus în jos: Hristos, Fecioara, Sf. Ioan (mult prea lungit, – ceea ce a și șocat) și un înger care ține în mâini sufletul contelui de Orgaz; în jur – grupuri de profeți, serafimi, îngeri și prea-fericiți. Ceea ce este comun figurilor din cer și celor de pe pământ este un accent melancolic în expresie. – Dar, deși compoziție controversată, în realitate viziunea Paradisului, părții superioare a tabloului, completează partea inferioară, „Gloria” este la fel de semnificativă ca și *Înmormântarea*; „este o vie întruchipare a ambianței naționale, în conținut și formă, realism familiar, misticism contemplativ, înaltă idealitate umanistă, spirit tragic, concentrare și sobrietate,

<sup>1</sup> „Gloria” – reprezentarea picturală (în arta spaniolă, îndeosebi) a lumii celeste în care apar Sf. Treime, Fecioara, îngeri, sfinți, ș.a.

echilibru, intensitate nervoasă, măsură și exagerare, tonalități cenușii și tonalități aspre, legătură cu trecutul și înaintare spre viitor” (42)<sup>1</sup>.

Pentru sensul întregii creații a lui El Greco, *Înmormântarea* înseamnă efortul artistului de a se identifica cât mai mult cu realitățile spaniole, degajând fără încetare prezența în aceste realități a supranaturalului. „*Înmormântarea contelui de Orgaz* este exemplul cel mai perfect al acestei extraordinare fuziuni între lumea reală și prelungirile sale în lumea de dincolo. Aceste două părți ale tabloului nu pot fi separate una de cealaltă; ele se completează și se explică una pe cealaltă. Sfinții apar printre cei vii... formele, până acum statice, se prelungesc peste măsură... Opera este o adevărată sinteză a societății spaniole din acel timp... El Greco a reunit aici, cu o extraordinară economie de mijloace, trăsăturile umane ale prietenilor și cunoscuților lui... El va continua neîncetat descrierea din ce în ce mai simplă și mai sobră a portretelor sale, care rămân partea cea mai modernă a operei lui” (78).

\*

El Greco a pictat 41 de portrete independente, – fără a mai lua în considerare toate portretele – autentice – din *Înmormântare*, sau cele ale donatorilor din tablourile sale. (Alte 14 portrete sunt menționate în cărți și cataloage, dar azi existente în locuri necunoscute). Alături de Goya și Velázquez, El Greco este unul din cei mai mari portretiști și pictori, în general, spanioli. Velázquez a selectat 10 portrete ale lui, pentru colecția lui Filip II, păstrând câteva și pentru el.

Dintre zecile de personaje portretizate (p. 191), oamenii „mari” ai zilei sunt rarisimi: doar 3 cardinali, nici un curtean, nici unul din familia regală sau din marile familii nobiliare; doar

<sup>1</sup> *Înmormântarea* este „sinteza unei societăți, sinteza dintre pământ și cer, o mare simfonie funerară, ordonată cu o claritate senină, pe o gamă de strălucitoare și tristă de negru, alb și aur. Este poate punctul culminant al carierei lui” (67).



oameni ai Bisericii obișnuiți, umaniști, funcționari, juriști, un medic, un arhitect, un „hidalgo“, un poet, un pictor și câțiva scriitori. Lumea artistului este esențialmente o aristocrație a spiritului și a talentului. Niciodată în portrete nu apar tipuri vulgare – ca la Goya sau Velázquez. (De altfel, în întreaga sa operă nu apar tipuri vulgare – decât cu rare, foarte rare excepții). Aproape toți cei portretizați sunt numai bărbați și doar 5 femei (dintre care, două capodopere: *Femeia cu floare* și *Femeia cu haină de blană*, – Muz. din Glasgow și Prado).

În toate portretele lui El Greco caracterul esențial este intensitatea expresiei. Pictorul renunță la orice podoabă, la orice accesoriu: mânerul unei săbii sau o carte sunt cazuri excepționale. Două elemente capătă, pe aceste fundaluri neutre, o viață extraordinară: privirea și mâinile personajului. „El Greco este unul din rarii artiști care ne învață că mâinile sunt mult mai revelatoare decât cuvântul“ (Unamuno). – Iar cât despre expresivitatea privirii persoanelor portretizate – „ochii larg deschiși se fixează într-o interogație obstinată. Or, sunt priviri anxioase, de o tristețe bărbătească și senină... contrare celor ale figurilor sacre, în care tipul prevalează asupra individualului... Sunt departe de figurile rigide, închise, înghețate pentru totdeauna ale lui Sánchez Coello... Sunt oameni *ensimismados*, pierduți în ei înșiși, privirea lor vine din adâncuri și lasă totdeauna privitorul în așteptarea unui secret...“ (67).

Cel mai cunoscut dintre portretele artistului – „una dintre marile capodopere ale picturii universale“ (96) – este *Cavalerul cu mâna la piept* (Prado). Celebru pentru tinerețea, frumusețea, eleganța, distincția, aerul seniorial, intensitatea emotivă, – „nici un alt portret nu este mai vrednic să deschidă seria de portrete neîndoielnic spaniole, în formă și conținut, ale lui El Greco... Cu atitudinea sa suveran aristocratică, acest tânăr melancolic ar putea foarte bine să treacă drept prototip al cavalerismului“ (42).

Magnificul portret al *Cardinalului Niño de Guevara* (Metropolitan, New York) atrage imediat atenția privitorului asupra fastului vestimentar strălucitor și tipător. Este o dovadă de excepție de ceea ce putea să realizeze pictorul în acest gen



El Greco: „Cavalerul cu mâna la piept“.

pompos, diferit de ceea ce obișnuia el să facă. – Un portret care poate sta alături de cele mai faimoase ale lui Rafael sau Tițian, Rubens sau Van Dyck, este considerat cel al *Cardinalului Tavera* (Toledo). „Atât de profundă este expresia vitală, atât de studiată execuția figurii, atât de viguros este naturalismul, încât nimeni n-ar crede că a putut fi realizat fără un model viu“ (42)<sup>1</sup>.

\*

Hispanismul lui El Greco s-a exprimat și în acea formă de creație ciclică, pe care a fixat-o el, și el a fost cel care a popularizat-o: *Apostolados*, seria completă de portrete ale celor 12 apostoli, care datorită lui va deveni una din formele tipice ale picturii spaniole. Cele 12 figuri reprezentate în picioare, sau ca

<sup>1</sup> Portretul a fost executat după masca mortuară a cardinalului Tavera, la 60 de ani de la moartea acestuia.



busturi, vor rămâne – începând cu secolul al XVII-lea – element principal în decorația navelor bisericilor spaniole. Se vor inspira din această formă pictorică maeștri ca Ribera sau Zurbarán; dar nici o capodoperă a lor nu va egala forța de sugestie a ciclului său de *Apostolados*, care au ieșit în nenumărate serii din atelierul marelui pictor toledan. Numai trei serii ne-au rămas complete: cea din sacristia catedralei din Toledo, cea de la mănăstirea de călugărițe din Oviedo, și cea din muzeul El Greco din Toledo. (Tema *Apostolados* a tratat-o însă pictorul și în 36 de tablouri independente de apostoli, – pe lângă nu mai puțin de 142 de portrete independente de sfinți și sfinte. Numai cele având tema, preferată de artist: *Lacrimile Sf. Petru*, există în 9 replici, – azi în muzee din Franța, Anglia, Spania, SUA, Norvegia, ș.a.)<sup>1</sup>.

Majoritatea acestor picturi aparțin ultimei perioade de creație a pictorului, caracterizate fiind de exacerbarea tuturor acelor calități specifice care de mai mulți ani constituiau nota sa de originalitate fundamentală. Astfel: tablourile sunt lipsite de sensul spațialității, planurile în compozițiile sale sunt confundate, principiul proporționalității este adeseori neglijat, legile perspectivei sunt încălcate, ceea ce este aproape pare depărtat și viceversa. „Exagerările în desen par intenționate, ca și cum orice corectitudine ar constitui pentru artist un banal convenționalism, sau ca și cum ar face imposibilă obținerea accentului dorit. Poate că figurile nu sunt mai lungi decât cu 30 de ani în urmă, dar sunt mai dezarticulate, ca și cum mâna ar tremura și ar ezita când desenează nudul. Afectarea gesturilor, chipurilor și atitudinilor nu mai este intensă, ci extatică și delicvescentă. Trupurile tind „să se spargă de subțiri ce sunt“, dacă nu cumva să devină spirite. Execuția nu este rapidă, ci

<sup>1</sup> Dar nici o figură sacră pictată de El Greco nu a avut un efect mai puternic și mai durabil asupra sensibilității spaniolilor ca tipul specific spaniol al Sf. Francisc de Assisi pe care l-a fixat el, – și care există în peste 120 de lucrări, semnate de pictor sau replici de atelier, de la icoane de altar până la picturi de mici dimensiuni.

febrilă... Apare acum, ca o preocupare fundamentală, aproape unică, influxul culorii în cele învecinate, pătrunderea unora într-altele, și studierea importanței luminilor aruncate, în contrast violent cu zonele întunecate... E ca și cum conținutul și forma ar vrea să-și piardă corporalitatea, transformându-se în ceva vaporos sau simbol“ (42).

Producția artistului din această ultimă perioadă, variată și deosebit de bogată, include numeroase replici semnate sau variante de atelier (*Înălțarea Fecioarei*, din Muz. Santa Cruz, Toledo, este cea mai realizată). Dintre acestea se detașează, executate cu 4–5 ani înaintea morții, trei opere neobișnuite ca gen, temă și tratare: o *Viziune a Apocalipsei*, cu gigantismul figurilor ca un mod de sublimare a formelor nude; o interpretare foarte michelangeloescă a celebrului grup antic *Laocoon*, abia de câțiva ani descoperit, – tablou pe care artistul a ținut să și-l păstreze definitiv pentru el; și o *Vedere panoramică a Toledoului*, singurul peisaj fără figuri din întreaga operă. – Este producția artistică a unei perioade căreia îi corespund pânzele care „scandalizează“ cel mai mult; pentru că El Greco nu lasă doar impresia că le-a pictat efectiv numai pentru sine, fără să îi pese de public și abandonându-se total momentului, fără să-și facă nici un fel de grijă că opera o să placă sau nu.

\*

„Nota exacerbată, vizionară, care distorsionează formele prelungite, dislocate, notă prin care El Greco își exprimă propria



El Greco: „Iisus reînviat“.



interpretare a iconografiei religioase tradiționale, se accentuează în ultima epocă, plină de opere neregulate, de culoare exaltată și de miraculos, de factură destrămată și neglijând desenul; dar pătrunse de un spirit religios care în Spania Contrareforme și a misticilor contemporani Teresa de Avila și Juan de la Cruz, a obținut acceptul poporului evlavios, nu însă și al Curții“ (76).

Originalitatea lui El Greco atât de șocantă pentru gustul spaniol, își are însă și aspecte care, dimpotrivă, atrag; figurile sale frământate și atât de neobișnuit redată captivează, impresionează. Aspectul cel mai accesibil privitorului și cel mai de efect de la prima vedere, îl constituie lungimea disproporționată a corpului personajelor sale, slabe, costelive... „În reprezentarea corpului omenesc El Greco ajunge, în mod consecvent, la o alterare a formelor. El alungește figurile ca și cum ar vedea totul într-o oglindă convexă. Acest lucru nu era o consecință a unei nesocotiri a naturii. El Greco reda admirabil conformația trupului omenesc; deplasarea proporțiilor avea doar scopul de a întări impresia vizuală de a da o imagine concretă a creșterii trupului“ (1). Artistul a exagerat contrastele și diferențele de proporții între planuri în scopul precis „de a asigura mai multă expresie și viață figurilor principale“<sup>1</sup>. În unele din tablouri, inexactitățile anatomice – brațele și încheieturile gambele mult alungite, capul exagerat de mic în raport cu corpul – nu sunt greșeli sau neglijențe, ci deformări conștiente și intenționate, în scopul intensificării la maximum (și anormal) a expresivității. – „Dar elementul cel mai intens și mai de fond – și totodată mai constant – îl constituie strania intensitate de viață a personajelor, care trăiesc numai în interior și pentru ele însele, absoluta absență a plăcutului, aerul lor bolnăvicios, de protest resemnat“ (42).

<sup>1</sup> „Oculiștii au polemizat asupra astigmatismului lui El Greco și a posibilității pentru un astigmat de a picta în mod normal ceea ce vede anormal. Dar cum se explică faptul că El Greco pictează o ramură de copac, o vază, un buchet de flori cu o mare precizie? Ipotezele medicale recente sunt mai prudente și mai nuanțate“ (67).



El Greco: „Sf. Petru în lacrimi“.

Pictorul care pune, apoi, atâta anxietate în coloritul său, care asocia uneori nearmonios culorile, alteori insista pe tonalitatea rece, pe monotonia griului cenușiu, era considerat de contemporani, întrucâtva un alienat (ca, peste trei secole, un Van Gogh), un extravagant cu lucrări disonante, ca și cum nu erau lucrate de aceeași mână. Principalele mijloace de expresie ale pictorului erau lumina și culoarea. „*Lumina zilei tulbură lumina mea lăuntrică*“ – ar fi spus odată maestrul, care picta ziua cu perdelele trase. „Lumina tablourilor lui El Greco nu este lumina caldă a venețienilor. Nu este nici lumina egală și continuă a zilei, cea a contemporanului său Caravaggio. Lumina lui El Greco care când șovăie, când izbucnește, când alunecă, vibrează în acord cu întreaga construcție ritmică a compoziției. Ea face ca petele de culoare să strălucească, transformă verdele toxic în galben, iar rozul în cinabru; uneori, ea corodează culoarea, ca rugina. În comparație cu tonurile surde, dar calde,



ale lui Tintoretto, pictura lui El Greco, cu izbucnirea stridentă a culorilor ei, apare deosebit de aprinsă și de agitată“ (1)<sup>1</sup>.

\*

Cu trecerea anilor, El Greco se desprindea și se distanța progresiv de reziduurile culturii renascentiste italiene; „dorința sa era să traducă o viziune interioară în imagini cât mai despuiate de elemente corporale și realiste, pentru a ajunge la o incendiară intensitate expresivă“ (58). Pentru aceasta, întâlnirea sa, consubstanțială, cu Spania, a fost providențială. Spania i-a oferit cadrul propice pentru realismul său structural, pentru tristețea și pentru atitudinile sale violente. În Castilia, aspră și severă, El Greco a asimilat geniul local și sufletul spaniol<sup>2</sup>.

## ARTA RENĂȘTERII ÎN FRANȚA

<sup>1</sup> Ca arhitect și sculptor El Greco a lucrat două retable, pentru bisericile mănăstirilor Santa Domingo și Tavera, „cinci statui foarte frumoase“ pentru prima (42). – Poetul Góngora, prietenul său, spunea despre el, cu admirație, că El Greco „a imprimat spirit lemnului“.

<sup>2</sup> Dintre cele nouă tablouri de El Greco achiziționate de regele Carol I, trei se află azi în muzeul Național de Artă din București: *Închinarea păstorilor*, *Martiriul Sf. Mauriciu* și *Logodna Fecioarei*. „Celelalte șase au părăsit țara odată cu familia regală, locul lor de păstrare actual nefiindu-ne cunoscut“ (N. I. Stoinchița, 1980). – Muzeul mai posedă și un tablou: *Coborârea Sfântului Duh*, de Luis Tristán, cel mai important discipol al lui El Greco.



Începuturile artei Renașterii franceze coincid cu difuzarea artei italiene în Franța, după întoarcerea lui Carol VIII din expediția la Napoli (1497), eveniment căruia îi vor urma la scurt timp intervențiile succesive politice și militare ale lui Ludovic XII și Francisc I în regiunea Milanului. Din expedițiile lor militare, Carol VIII și Francisc I se întorc încărcăți de o uriașă pradă de război – statui, tablouri, bijuterii, manuscrise, – aducând cu ei și pictori, sculptori, muzicanți, maeștri grădinari și feluriți alți meșteșugari, asigurându-le bună primire și numeroase comenzi. – Dar acești trei regi și „vasalii” lor care au coordonat aceste campanii nu s-au mulțumit doar să aducă lucrări de artă și artiști, ci au descoperit și Italia familiilor Medici, Sforza și a altor mari mecenați, și palatele lor impunătoare, și parcurile și grădinile splendide, și orașele încărcate de bogății artistice, și numeroasele ateliere de artă care lucrau pentru prin-



Castelul Chambord.



cipii, nobilii, marii bancheri și bogații burghezi ai marilor orașe. Atelierele italiene vor deveni, numaidecât modele pentru cele franceze, conduse de tot mai mulți maeștri din Italia – și în curând, pe actul de naștere al noii arte își va pune semnătura vestita „Școală din Fontainebleau“.

Pentru Franța lui Francisc I pasiunea secolului se va exprima prin castelele de pe Valea Loarei: în exterior, compoziții îndrăznețe, mixte, de arhitectură militară medievală, de castel fortificat cu donjoane, ziduri crenelate și șanțuri de apărare, combinate cu elemente de arhitectură italiană în simetria deschiderilor, dispoziția intrărilor, mai ales în decorația și încadrarea în stil antic; iar în interior – o decorație executată după gust italian, cu marmuri și sculpturi aduse din Genova și Carrara, cu meșteri șefi de șantier care acum se numesc „arhitecți“ și care acum se instruiesc citindu-i pe Vitruviu, L. B. Albesti și Vignola. – Încât, în anii 1530–40, zeci de tineri francezi, după ce admiraseră decorația cu stucuri și motive antice ale castelului din Fontainebleau, se duc, în grupuri, să studieze și să se perfecționeze la Florența, la Roma, la Carrara.

\*

Primele elemente renașcentiste în arta franceză și totodată cele mai evident caracteristice apar în arhitectură.

„Cu toate că numeroși artiști italieni (Giuliano da Sangallo, Fra Giocondo, Domenico da Cortona, ș.a.) se transferă în Franța după întoarcerea lui Carol VIII din expediția la Napoli, influențele renașcentiste – cel puțin în arhitectura religioasă – au fost absorbite superficial și folosite în funcție decorativă în edificii care rămân din punct de vedere structural gotice“ (96). Bisericile continuă să fie construite după planurile tradiționale, în timp ce în arhitectura civilă se dezvoltă noi tipuri: palatul de mici dimensiuni („*hôtel*“) al trezorierului Jacques Coeur din Bourges, sau clădirea actualului Muzeu Cluny, din Paris, sunt exemplele cele mai semnificative. – Fiecare încăpere în aceste *hôtels* este dominată de un acoperiș ascuțit (sau de un mic turn); chiar și casa scării este scoasă în afara clădirii și formează un

corp în sine vizibil. Compoziția ansamblului este lipsită de simetria clară pe care o întâlnim în palatele italiene din acea epocă. Pentru decorarea zidurilor, ferestrelor și balustradei, se foloseau forme gotice. „În comparație cu palatele italiene, casa nobiliară franceză din sec. XV apare ca o clădire de tip pronunțat medieval (dar totuși, fără severitatea clădirilor din secolele XIII-XIV). Înlocuirea ferestrelor ogivale cu cele dreptunghiulare apare firească în raport cu divizarea orizontală a peretelui“. Clădirea, e drept că este decorată pe alocuri cu ornamente ajurate gotice, dar netezimea zidurilor este de o remarcabilă expresivitate artistică – și accentuează masivitatea, negată de arhitectura gotică.

Limbajul constructorilor francezi din acea epocă este original, cu totul propriu, inconfundabil. Palatele franceze fac o impresie mai intimă decât palatele italiene, cu fațadele lor puternic accentuate. „Frumusețea arhitecturii franceze din sec. XV suportă orice comparație cu clădirile Florenței sau ale Romei“ (1).



Castelul Blois. În sec. XVI, reședința favorită a regilor Franței.





Blois. Turnul scării.

\*

Orgoliul artei Renașterii franceze în câmpul arhitecturii îl constituie numeroasele castele regale concentrate în special pe Valea Loarei (și afluenții Manse, Indre, Cher, Vienne), ale lui Carol VIII, Ludovic XII, Francisc I și Henric II<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Această regiune era faimoasă încă din veacurile Evului Mediu: aici s-au născut și au trăit cele mai mari personalități – ca Grégoire de Tours, Alcuin, Guillaume de Lorris și Jean de Meung, autorii celebrului *Roman al Trandafirului*; iar în secolele XV–XVI – François Villon, Charles d'Orléans, Ronsard, Rabelais, Jean du Bellay, Clément Marot, ș.a.

În arhitectura acestor castele influența italiană consta, la început, doar în simple renovări, restaurări, intervenții asupra structurilor medievale, gotice, ogivale. Castelele Langeais, Amboise, Chaumont, Chenonceau, Azay le-Rideau, Chambord, își păstrează încă, în linii mari, aspectul de fortărețe. Dispoziția lor clară, articulată în jurul unei axe, se pune numaidecât în legătură cu structura castelurilor medievale; numai că acum, blocul medieval se deschide într-o serie de corpuri arhitectonice dispuse clar (adică pavilioanele angulare), care închid în interiorul lor ample curți pătrate sau rectangulare. — Importante etape ale acestei devoltări sunt castelele Chenonceau (1511–24) și Chambord (început în 1519), aripa Francisc I a castelului Blois (1515–24) și Tuilleries, al lui Delorme. — Toate aceste edificii își datorează grandoarea, evidentă, limpede și comprehensibilă, schemei compositive geometrice și se fondează pe o conștiință clară, a formelor, marcată de o evidentă și clară raționalitate (72).

Încă din sec. XV castelele Loarei pun accentul pe amenajări de confort și ornamentație; corpurile clădirilor se măresc, luminate fiind de ferestre mari; apar încăperi cu destinații noi, ameliorări de detaliu, formale, nu funcționale: donjonul este



Donjonul medieval  
(modificat în sec. XVI)  
al castelului Chenonceaux,  
de pe Valea Loarei.



angajat în corpul clădirii (de ex. Langeais); în unele cazuri dispăre – și în acest caz ansamblul se reduce la un mare corp de clădire rectangulară apărată de turnuri masive la colț, cu acoperișuri conice (Azay-le-Rideau), sau cu intrarea deschisă între două turnuri semi-circulare (Château du Moulin). – În sec. XVI, preocuparea de comoditate și de bun gust estetic fac să dispară aspectul militar al castelului: șanțurile de apărare, donjoanele, turnurile mici, coridorul de rondă, mai sunt încă păstrate, eventual, în scop decorativ (cazurile mai evidente ilustrative: Chambord, Chenonceau, Azay-le-Rideau). Turnurile, cu acoperișurile conice foarte ascuțite, acoperă poduri spațioase luminate de mari lucarne; tavanul în casetoane, ferestrele foarte largi, scara în rampe drepte și axată pe centrul fațadei, se substituie turnului în care înainte fusese scara în spirală. Iar curtea de onoare, vastă și cu o galerie acoperită și iluminată de ferestre mari de-a lungul clădirii – noutate venită din Italia la sfârșitul secolului al XV-lea – aduce castelului o notă de eleganță. Singura construcție tradițională, păstrată, este capela, care mai are încă bolte în ogive și decorul flamboiant<sup>1</sup>.

\*

În Evul Mediu apar, în toată Franța, în jurul bisericilor abațiale, ateliere, centre de sculptură. Această exuberantă activitate artistică provoacă tendințe infinite de variate, esențialmente religioase. „Dar în cursul secolului al XIV-lea inspirația religioasă se epuizează progresiv; temele sacre nu mai sugerează decât o iconografie stereotipă, exprimată în forme academice,

<sup>1</sup> „Noul stil își găsea expresia în diferite elemente ale construcției; de pildă, la lucarne se foloseau și coloane, pilaștri, frontoane, volute, preluate din arhitectura italiană. Dar ca și în gotic, diferite elemente se împletesc între ele: micul fronton cu blazonul care domină fereastra se întinde și asupra ancadramentului ferestrei; bazele micilor coloane întretaie cornișa de deasupra ferestrei; scheletul portant scos astfel în evidență imprimă ansamblului decorativ o mișcare ascendentă clară. Toate acestea fac o impresie de lux și somptuozitate“ (1).

subliniate în unele cazuri de o ușoară notă de manierism“. În schimb sculptura profană, inspirată de realitate, păstrează o mai mare vivacitate, deși într-un domeniu important ca cel al sculpturii funerare, expresia defunctului devine banală, de simplu portret oarecare. Cel care va da vigoare, forță artistică autentică figurilor de gisanți pe sarcofag sau celor în genunchi – și sculpturii în *ronde-bosse* în general – va fi un sculptor flamand: Claus Sluter (c. 1340–1405), autorul ansamblului de șase profeți, statui ornând *Fântâna lui Moise* (mănăstirea din Champmol), al cărui geniu se exprimă printr-un realism și o forță dramatică ce vor exercita o mare influență asupra artei europene a sec. XV, – „artist a cărui noutate în interpretare față de iconografia medievală consta în a întrerupe linearismul gotic prin drapajul veșmintelor și al gesturilor, precum și prin capacitatea de a reda cu un nou realism datele umane ale feței și corpului, astfel încât figurile decedaților să devină adevărate portrete“ (96).

Stilul lui Sluter, trecând prin orașul-centru cultural Malines va pătrunde în Valea Loarei și va contribui la formația artistică a lui Michel Colombe, a cărui operă din catedrala din Nantes, *Mormântul ducilor de Bretagne*, este un remarcabil ansamblu plastic peste care plutește un idealism cam rece, datorită influenței artei italiene<sup>1</sup>.



Fr. Clouet: Carol IX.

<sup>1</sup> Sculptor francez de origine bretonă. Michel Colombe (c. 1430–



Aportul mai însemnat și fecund al influenței italiene în Franța va fi introducerea unui limbaj decorativ și a unui repertoriu mitologic nou, inspirate din arta antică. În domeniul sculpturii monumentale, marele șantier fondat de Francisc I cu artiști veniți din Italia, castelul Fontainebleau, va da un nou impuls tehnicii basoreliefului, supunându-l canoanelor stilului importat din Italia. Adevăratul inițiator al noului stil, delicat și elegant, destinat să găsească o profundă rezonanță în Franța este Primaticcio, – care și-a procurat din Italia còpii în calc ale celebrelor statui antice (*Laocoon*, *Antinous*, *Venus din Cnido*, etc.), turnate apoi în gips sau bronz<sup>1</sup>.

Sculptura funerară, foarte răspândită în toată țara, își schimbă radical concepția, viziunea, impostăția. Sculptorul nu își propune să reprezinte defunctul într-o atitudine de umilitate și nici chiar nu urmărește să sublinieze, prin înfățișarea rigidă a cadavrului, groaza în fața morții. În schimb artistul aspiră să exalte, potrivit noilor idealuri renascentiste, gloria decedatului. Mormântul își asuma, mai mult sau mai puțin, aspectul unui arc de triumf. – „În felul acesta elaborate, motivele derivate din arta italiană alimentează, după 1550, o mișcare autohtonă. Noul stil va însemna începutul sculpturii franceze moderne“<sup>2</sup>.

1512) a activat la curtea cardinalului Georges d'Amboise, important centru cultural al epocii. Opera sa principală: *Mormântul ducilor de Bretagne* (în catedrala din Nantes) este un admirabil ansamblu plastic de evidentă influență sluteriană. În același timp, prin opere ca Sf. *Gheorghe ucigând balaurul* (Luvru) precum și prin teme decorative inspirate din modele contemporane italiene (*Fântâna din Beaune*, Luvru), Michel Colombe a contribuit la fuzionarea elementului goticului târziu cu influențe ale Renașterii italiene.

<sup>1</sup> „Printr-un straniu paradox, stilul sluterian nu va avea nici un ecou în Flandra, unde tipica sculptură în lemn se va inspira direct din gustul gotic și arhaic al lui Van der Weiden. În schimb, în Franța, revoluția sluteriană va pătrunde profund, și de aceea ea aparține de drept istoriei artei franceze, iar nu celei a Țărilor de Jos“ (16).

<sup>2</sup> Nu toți sculptorii acceptă lecția italiană; în provincie, arta sacră rămâne fidelă tradiției indigene. Această supraviețuire a tradiției nu



Școala din Fontainebleau: „Nașterea lui Cupidon“.

\*

„Situația particulară a picturii gotice franceze rezervată mai mult miniaturilor, vitraliilor și tapiseriilor decât frescei sau picturii pe lemn, poate fi motivată – cel puțin parțial – prin substituirea vitraliilor în locul suprafețelor de zidărie. O altă explicație poate fi găsită în structura economică a unei societăți aristocratice și feudale înclinată spre prețiozitatea și rafinamentul tapiseriilor și a cărților împodobite cu miniaturi; sau, în poziția preeminentă a Parisului, sediul Curții și al Universității, și deci a cărții miniată. – Nici o pictură pe lemn nu urcă, în Franța, până în secolul al XIII-lea – și foarte rare sunt și cele din următoarele două secole. Numeroase fresce au fost distruse – și, în orice caz, altele anterioare secolului al XIII-lea,

se va dovedi zadarnică, dat fiind că, după ce elegantul formalism al lui Jean Goujon se va epuiza, vor fi chiar aceste trăsături perseverente de sobru realism și naturalețe cele care vor caracteriza stilul robust al lui Germain Pilon, „din care emană un interes uman, o înțelepciune și o dragoste intimă pentru reflecție, asemenea celor din *Eseurile* lui Montaigne“ (16).



n-au existat. Prima activitate pictorică, prin urmare, este reprezentată de vitralii“ (14).

La începutul secolului al XV-lea, Franța era divizată în mai multe regiuni (Paris, Bourges, Dijon, Avignon, Angers, Tours, Moulins, Aix-en-Provence) care erau tot atâtea centre de cultură și de intensă activitate artistică, foarte distincte unele de altele ca școli de pictură; supuse influențelor burgunde, flamande, italiene; – dar toate, într-un fel, înrundindu-se intim cu acel stil și cu acel gust care poate fi calificat francez (135).

Faptul nou în arta franceză va fi, fără îndoială, miraculoasa înflorire în regiunea provensală a celui mai senin realism gotic burgund, – cu acel cer albastru și verdeța proaspătă a pajiștilor în care excelează realismul umanist al fraților Limbourg. Prima capodoperă (1440–50) pe care o dă această pictură este tripticul cu panoul central reprezentând *Bunavestire* (biserica Maria Magdalena din Aix), opera unui pictor anonim de incontestabilă formație flamandă. Stilul acestei capodopere – una din cele mai înalte din pictura europeană a secolului al XV-lea – este apropiat de stilul Maestrului din Flémale; totuși, substanța luminoasă a materiei și seninătatea ansamblului ne fac să ne



Jean Goujon: „Diana “.



Jean Clouet: „Portretul lui Francisc I“.

gândim la Van Eyck. Pe de altă parte, dominantă gri a tonului ansamblului, severitatea realismului, volumetria maselor, vorbesc în favoarea unui spirit tipic provensal care a unit într-un limbaj înalt și foarte original experiențele flamande cu cele italiene“ (7).

Școalei din Avignon îi aparține exponentul său de relief Nicolas Froment (c. 1435 – c. 1483), pictorul de Curte al ducelui René d'Anjou, activ – după un probabil sejur la Florența – într-un mediu rafinat și cosmopolit, deschis influențelor flamande și italiene. Tripticul *Învierea lui Lazăr* (Uffizi) atestă înalta calitate a picturii sale în care elementelor de origine flamandă i se adaugă caracterul particular toscan al reușitelor ținând de perspectivă. În cealaltă capodoperă *Rugul aprins*, comandată de duce pentru catedrala din Aix (în 1476) viziunea



pictorului devine mai amplă, – dar sub concesiunile făcute gustului provensal, Flandra e mereu prezentă.

\*

Al treilea moment mai important al școalei din Avignon – unde stăruia desigur amintirea prezenței sienezilor Simone Martini și Ambrogio Lorenzetti din timpul exilului papilor în acest oraș – este reprezentat de activitatea și opera lui Enguerrand Charonton (cc. 1410 – c. 1466) care, în această ambianță culturală flamandă temperată de un spirit pe jumătate burgund pe jumătate provensal, aducea și viziunea limpede a experiențelor sale italiene (de pildă, în cazul desenului gotic al formelor modelate pe valorile luministe. Cele două pânze pe care le cunoaștem pictate la Avignon: *Încoronarea Fecioarei* (Villeneuve-les-Avignon) și *Madonna della Misericordia* (Chantilly) exprimă o concepție a structurii spațiului și o predilecție pentru poezia naturii, precum și un sens al compoziției foarte diferite de realismul flamand<sup>1</sup>. Aceste lucrări sugerează o referință mai frecventă la Piero della Francesca și la cromatismul lui Domenico Veneziano. – Lui Charonton i se atribuie și o capodoperă: *Pietà* (azi la Luvru) – „a cărei climă de intens dramatism confirmă funcția determinantă a picturii italiene în cultura provensală din a doua jumătate a secolului al XV-lea, deși în ambianța unei persistente legături cu formulele flamande“ (58).

Considerat, pe bună dreptate, cel mai mare pictor francez de la sfârșitul secolului al XV-lea, anonimul „Maestru din Moulins“ (de incertă origine, franceză sau olandeză), în serviciul Curții ducilor de Bourbon din acest oraș – unde se afla și o renumită școală a meșterilor de vitralii – este autorul *Nașterii Domnului* (Muzeul din Autun) cu influențe din Bouts și Van der Goes, dar cu un simț al spațiului mai vast, de influență

<sup>1</sup> „Mai mult: minunatul peisaj al Provencei de sub scena rituală te fac în mod irezistibil să te gândești la acel acord dintre ideal și real, dintre uman și divin, pe care l-au realizat maeștrii italieni“ (135).



Michel Colombe: „Mormântul ducilor de Bretagne“.  
Catedrala din Nantes.

italiană; al *Bunăvestirii* (Chicago), *Sf. Maria Magdalena* (Luvru), pe al faimosului triptic *Fecioara în glorie* (catedrala din Moulins), mult timp atribuit lui Ghirlandaio, – opere în care gustul pentru observație și analiză proprie flamanzilor este dublat de esențialitatea volumetrică a lui Fouquet, și cu o bogată viață interioară reflectată în figuri de o expresivă frumusețe și puritate. – Pe lângă aceste compoziții excepționale cu subiecte sacre, la confluența între școala flamandă și gust renașcentist, remarcabile sunt portretele ducilor de Bourbon (Luvru și München), în care „claritatea, profunzimea coloritului și eleganta perfecțiune grafică sunt caracteristici tipic franceze, care fac să te gândești la Fouquet“ (135).

\*

După înfrângerea de la Pavia (1525) și întoarcerea sa din captivitate, Francisc I a început (în 1528) reconstrucția vechiului



castel din Fontainebleau (sec. XII), din dorința de a-și reface prestigiul și a-și face aici o curte care să rivalizeze în bogăție și strălucire cu marile curți italiene și europene. În acest scop a chemat din Veneția (în 1530-32) pentru a conduce lucrările de ornamentație a apartamentelor regale pe pictorul Rosso Fiorentino<sup>1</sup>. Acesta îl aduce, printre alții, pe Primaticcio<sup>2</sup>. Lor li s-au mai alăturat Niccolò dell' Abate, Benvenuto Cellini, iluștrii arhitecți Serlio și Vignola. Regele i-a mai invitat pe Andrea del Sarto – care a stat puțin timp, – și pe Leonardo, care și-a petrecut ultimii trei ani ai vieții (cu activități și de „maestru de ceremonii“, organizator de festivități, al Curții) la Amboise, în foișorul Cloux.



Școala din Fontainebleau:  
„Diana la vânătoare“.

<sup>1</sup> „Devenit impresar al curții princiare, a știut să dea viață, într-un răstimp de puțini ani, unui șantier extrem de activ, instruind echipe de pictori, lucrători în stuc, sculptori în lemn, și creind, în special în decorarea galeriei lui Francisc I, modele ornamentale de extraordinară originalitate, destinate să întâmpine imediat un mare succes în mediile artistice franceze“ (58).

<sup>2</sup> Creația acestei școli este datorată mai mult lui Primaticcio, pictor, sculptor, arhitect, cel mai renumit exponent bolognez al manierei lui Perugino, și care, folosindu-se de precedentele sale experiențe de la Palazzo del Te – unde lucrase cu Giulio Romano – îmbina pictura cu sculptura. Operele rămase sunt puține și lucrate în colaborare. „Limbajul lui se caracterizează printr-o delicată fluiditate și o acută sinuozitate lineară, cu care dezvoltă teme mitologice, istorice, scene galante, moduri pictorice agreabile la lectură“ (7).

Aceștia au lucrat până la afirmarea completă a unei noi culturi artistice cu elegante motive renașcentiste sau inspirate din arta antică. Predilecția Școlii din Fontainebleau pentru figurile nude și pentru formele prelungi, sinuoase, împletite cu ornamentații „grotești“, teme mitologice și alegorii obscure, a fost difuzată prin intermediul grupului de gravori italieni și francezi, care au creat autentice repertorii de motive iconografice și ornamentale, derivate din invențiile lui Rosso și Primaticcio, destinate să găsească rezonanță în genuri diferite de activitate artistică: în pictură cu François Clouet sau Jean Cousin<sup>1</sup>, în sculptură cu Jean Goujon sau Germain Pilon, în tapiserii, țesături, în orfevrerie, ceramică, vitralii, emailuri, și chiar în spectacolele teatrale sau în serbările de Curte, care și-au găsit ecou în picturile lui Antoine Caron (58)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> **Jean Cousin** (c. 1490 – c. 1560), pictor și gravor, activ la Fontainebleau. Unica operă rămasă de la el: *Eva, prima Pandora* (Luvru). A fost și un mare pictor de vitralii, iar cartoanele sale pentru tapiserii sunt de un înalt nivel tehnic și un rafinat gust decorativ. – Același tip de activitate a desfășurat și fiul său Jean, autor și al unui tratat de anatomie artistică, folosit și azi în Franța.

<sup>2</sup> **Antoine Caron** (1521–99), elev și ajutor al lui Primaticcio la Fontainebleau pictor al curții Caterinei dei Medici. A practicat o pictură încărcată de alegorii obscure, într-un limbaj rafinat și fantastic, cu frecvente aluzii la evenimente contemporane. (Op. principală: *August și Sibilla*, Luvru).



## ARHITECTURA

### Philibert Delorme

Considerat cel mai mare arhitect al Renașterii franceze, Philibert Delorme (sau de l'Orme, c. 1510–70), fiul unui maestru șef constructor, alături de care și-a format o solidă tehnică de practician arhitect, conducând apoi șantierele tatălui său, a urmat (și a terminat) studiile de teologie la Roma, timp de 3 ani (1533–36); după care, a studiat arhitectura antică și cea renascentistă, adoptând mai târziu în operele lui rigoarea structurală a gramaticii clasice.

La întoarcerea în patrie devine arhitectul preferat al cardinalului Du Bellay, pentru care construiește castelul din Saint-Maur, de lângă Paris, – fapt care i-a adus favoarea Curții. După urcarea pe tron a lui Henric II este numit arhitectul regelui și al favoritei sale Diane de Poitiers, pentru care construiește castelul Anet (1547–52), – nucleul cel mai de seamă al activității sale de arhitect; alături de acesta, lucrările sale cele mai importante sunt: proiectul mormântului lui Francisc I din Saint-Denis, inspirat din arcul de triumf roman; palatul Tuilleries (distrus în séc. XIX), lucrările executate la castelele din Chenonceau, Fontainebleau și St. Germain-en-Laye.

Delorme s-a bucurat, în timpul domniei lui Henric II de un considerabil prestigiu, având însărcinări importante în sectoarele arhitecturii civile, militare și religioase; în acesta din urmă, a lucrat investit fiind cu titlul de abate de Ivry și canonic al catedralei Notre-Dame. – Căzut în dizgrație după moartea regelui (1559), – apoi rechemat de Caterina dei Medici să lucreze pentru unele rezidențe regale – s-a dedicat în această perioadă redactării unor tratate teoretico-practice devenite fundamentale pentru viitorul arhitecturii franceze: *Noi invenții pentru a construi bine și ieftin* (1561), considerat cel mai important tratat în materie din Franța, – și *Despre arhitectură* (1567),



Philibert Delorme: Castelul Anet.

una din operele mari ale umanismului francez în domeniul teoriei artei.

„Dintre creatorii stilului clasic în Franța, Delorme își datorează însemnătatea mai ales unei particulare concepții practice și teoretice. Convins că maiestatea arhitecturii nu constă în decorație ci în armonia părților, el a văzut în monumentele romane un model neîntrecut de claritate arhitectonică, și de aceasta s-a ținut permanent, deși a interpretat aceste monumente cu un limbaj pur francez. Având în vedere operele lui Bramante și Sangallo, precum și tratatele lui Serlio – cu care era prieten, – Philibert a avut o predilecție fermă pentru folosirea ordinilor clasice; și a adoptat de preferință planuri și figuri regulate, în convingerea că acestea răspund mai bine normelor frumosului. Și tratatele sale sunt fructul unei profunde culturi umaniste, insistând îndeosebi asupra necesității ca edificiile să fie funcționale“ (96).

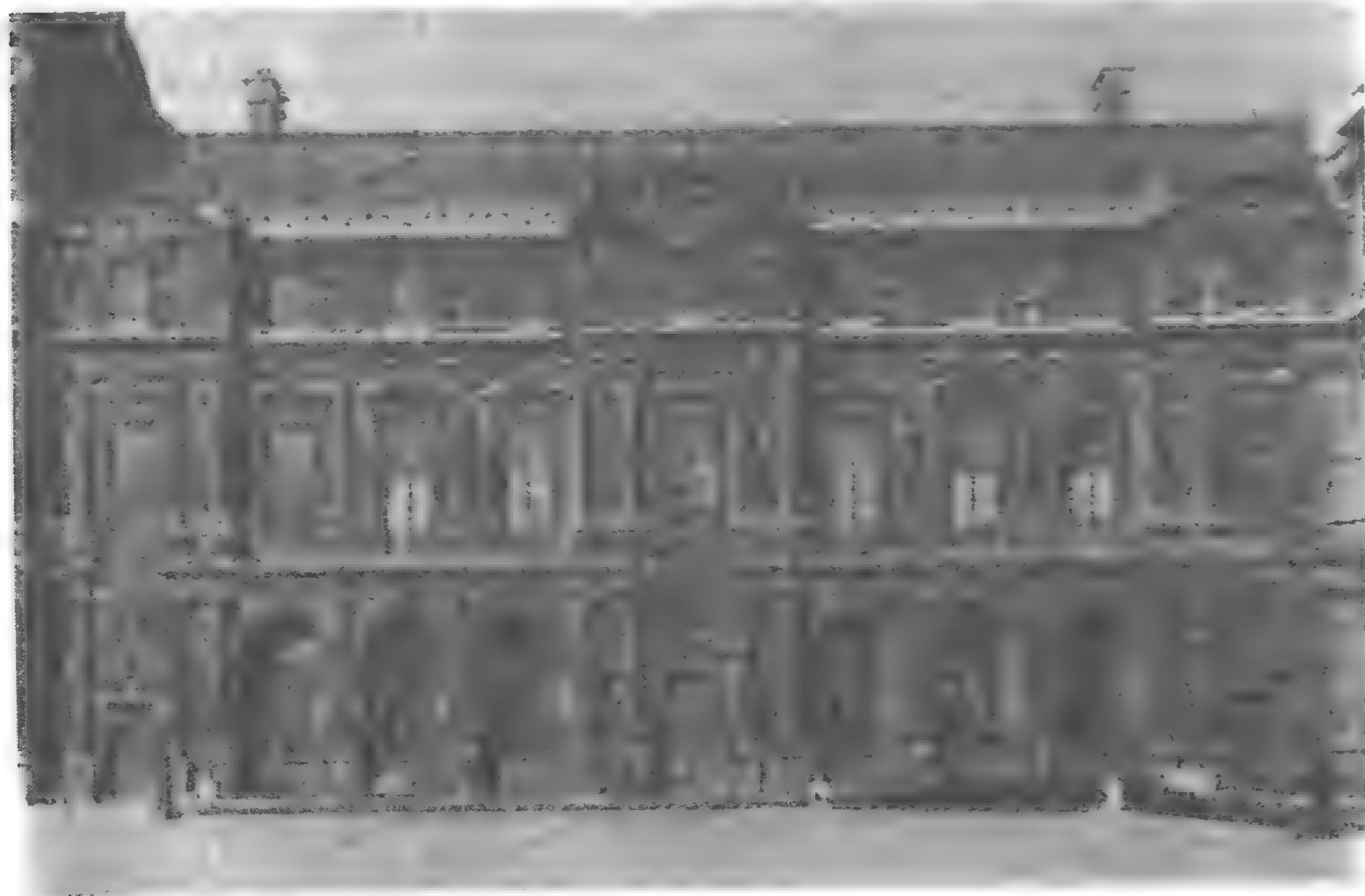


## Pierre Lescot

De origine aristocratică și prieten apropiat al lui Francisc I, arhitectul Pierre Lescot (c. 1510–78) a avut o educație aleasă și o cultură vastă. Este exponentul clasicismului francez de influență italiană.

Pentru a reconstrui palatul Luvru, Francisc I s-a adresat arhitectului italian Serlio, ale cărui proiecte însă nu l-au satisfăcut; în schimb, cele ale lui Lescot, însuși Serlio le-a preferat celor ale lui.

Însărcinat de rege să construiască fațada internă a palatului Louvre – așa numita „a curții pătrate” – în colaborare cu Jean Goujon și italianul Paola Tebaldi, fost elev al lui Michelangelo, a realizat prin aceasta „o operă de o importanță deosebită pentru dezvoltarea arhitecturii franceze, întrucât aici elementul tradițio-



Pierre Lescot: Fațada vestică a Luvrului.

nal al acoperișului supraelevat se împacă, se asortează cu unele caracteristici de origine renescentistă, precum simetria și bogăția decorației” (96). – Fațada vestică a „curții pătrate” repetă tema albertiană a scandării, a accentuării fiecărui nivel cu un alt ordin arhitectonic: ferestrele etajului prim sunt în stil italian, pur clasice. – Prețiozitatea ansamblului – și ornamentația, poate excesivă – reflectă o atitudine stilistică analogă celei a școlii din Fontainebleau.

Colaborării cu Jean Goujon se datorează și *Fântâna Inocenților* și palatul *Hôtel Carnavalet*, – transformat de mai multe ori după moartea lui Lescot<sup>1</sup>.



J. Goujon, P. Lescot: „Hôtel Carnavalet”.

<sup>1</sup> Considerat – exagerat, evident, – de unii istorici de artă „cel mai de seamă arhitect francez din secolul al XVI-lea” (1), **Jean Bulant** (c. 1515–78), a cărui „cea mai de seamă lucrare este, fără îndoială, castelul de la Chantilly, – o capodoperă a arhitecturii franceze din sec. XVI” – care trădează o influență a Renașterii italiene; în ansamblu, se poate observa la acest mic castel un joc voluntar de volume și suprafețe. – După o perioadă de studii la Roma, i-a urmat lui Philibert de l’Orme ca arhitect al Caterinei dei Medici (construind castelul din Ecouen). În 1564 a publicat tratatul *Regula generală a Arhitecturii*. – „Opera lui Bulant este de un clasicism solemn și adeseori foarte densă de elemente decorative” (58).



## SCULPTURA

### Jean Goujon

Sculptorul și arhitectul Jean Goujon (c. 1510–1568), originar din Normandia, și-a început activitatea pe șantierul catedralei din Rouen. Primele sale opere autentice sunt sculpturile porților St. Maclou și tribuna pentru orgă. În 1541 se mută la Paris, unde întreține contacte strânse cu celebrul arhitect italian Serlio.



Jean Goujon: „Fântâna Inocenților”. Nimfele.

La Paris, sculptează amvonul bisericii St. Germain-l'Auxerois, lucrare din care sau păstrat (la Luvru) câteva opere, – *Evangheliștii*, o *Maica Domnului* și *Depunerea Crucii*. Lucrează la cunoscutul Hôtel Carnavalet și la fațada palatului Louvre – basorelieful și statui în *ronde-bosse* – în colaborare cu Pierre Lescot. Numit sculptor în serviciul regelui, desfășoară o intensă activitate la castelele regale din Anet și Ecoen. – La Paris, mai colaborează și la construcția monumentului *Fântâna Nimfelor* (1549) – distrusă în sec. XVIII – cu grațioasele sculpturi (salvate, – azi la Luvru), operele sale principale, alături de seria de *Cariatide*, pentru o sală din palatul Louvre. O altă operă remarcabilă este altarul pentru capela castelului din Ecoen (azi, la Chantilly).

Repertoriul său iconografic – incluzând îndeosebi figuri feminine în poziții elegante (Diana de Poitiers, p. 254), grațioase, capricioase, – este debitor exemplului lui Rosso, Primaticcio, Benvenuto Cellini și statuiilor antice. – În 1562, fiind de confesiune huguenot, trebuie să se refugieze, din cauza persecuțiilor religioase, în Italia, la Bologna.

„Artist distins, delicat, Jean Goujon a promovat în sculptura franceză forme particulare de clasicism, analog gustului rafinat al Școlii din Fontainebleau, care repetă uneori motive antice, interpretându-le după modulul unui stilizat și foarte elegant manierism“ (96).



## Germain Pilon

După Jean Goujon, a doua personalitate remarcabil dotată a sculpturii franceze din sec. XVI este Germain Pilon (c. 1530–90). „Și el manifestă prețiozități elenistice, chiar dacă se arată a fi deschis la tendințe de un mai accentuat realism expresiv în severul monument funerar al lui Henric II și Caterinei dei Medici, din biserica abațială Saint-Germain. (Sculptorul lucra, indiferent de material în marmură, în piatră, în bronz sau în lemn). Oricum, fenomenul difuzării Renașterii italiene, îndeosebi în accepția sa manieristă, este recongnoscibil în sculptura sa“ (14). Prin stilul său robust, din care emană un interes uman, o înțelepciune și o dragoste pentru reflecția intimă – calități egale celor pe care Montaigne le comunica în *Eseurile* sale, – Germain Pilon realizează în figurile gisante de pe catafalc ale lui Henric II și Caterinei dei Medici, o expresie de patetică grandoare (16).

Și-a făcut educația artistică în ambianța manieristă a italienilor activi la Fontainebleau. Adeziunea sa la principiile formate ale manierismului este atestată și de intensele vibrații de lumina care fac atât de picturală suprafața reliefului.

Prima fază a activității sale a avut ca bază eleganța manieristă a decorațiilor în stuc ale lui Primaticcio de la Fontainebleau. Opera sa principală, de mare rafinament, este monumentul funerar citat. Artistul a imaginat aici un grup de trei *Virtuți teologale*, care susțin urna de metal conținând inima reginei: „cele trei grații“, cum au fost numite aceste zvelte și grațioase figuri feminine. Pe aceste forme rafinate și fluide se inserează apoi, mai ales în portretele defuncților; un realism puțin halucinat, moștenit de la goticul francez, care dă o intensitate dramatică imaginilor.

Mai târziu, interesul artistului se deplasează spre forme mai



Germain Pilon: „Mormântul Valetinei Balbiani“.

bogate în adevăr intens și în patetism, forme ce aproape par că se leagă de expresivitatea tradiției gotice. Acestei faze a activității lui îi aparține mormântul lui Henric II menționat mai sus în mănăstirea St. Denis, executat sub direcția lui Primaticcio.

O expresie mai intimă, bogată în intonații dramatice se reflectă și în *Sfânta Fecioară îndurerată*, și în splendidul basorelief în bronz: *Coborârea în mormânt* (ambele la Luvru), „opere care marchează o semnificativă atitudine polemică pe care Germain Pilon o adoptă față de cultura manieristă contemporană“ (96).

Două noi statui ale lui Henric II și Caterinei dei Medici i-au fost comandate în 1583. În ele se accentuează decorativitatea minuțioasă de giuvaergiu în tratarea îmbrăcămintei. – Și pentru alte opere ale sale (mormintele, azi în parte pierdute, ale cancelarului Biragne și soției Valentina Balbiani, statuile lui Henric II și Francisc II, etc.). „Pilon apare ca unul din cei mai semnificativi sculptori ai Renașterii franceze, atât de vibrantă și de semnificativă este atitudinea sa polemică împotriva culturii manieriste contemporane“ (96).



## PICTURA

### Jean Fouquet

Cel mai mare pictor (și miniaturist) francez al secolului al XV-lea, „fondatorul umanismului figurativ în Franța” (58), artistul în opera căruia se realizează o sinteză de tradiții culturale diferite, cu o sensibilitate și un rafinament cu totul franceze, este Jean Fouquet (c. 1420–81). Nu se cunosc date despre formația sa înaintea călătoriei în Italia (1545–48), în decursul căreia se oprește la Roma, unde în acest timp lucra la Vatican Beato Angelico, pe care îl cunoaște personal și care va lăsa cele mai adânci urme în opera sa de miniaturist. La Roma, papa Eugen IV îi va comanda un portret. A călătorit în Toscana și la Napoli, admirând noutățile artiștilor italieni, îndeosebi ale lui Domenico Veneziano și Piero della Francesca. „Pe lângă aceasta, frecvențele inserări în picturile sale de edificii romane și medievale, precum Arcul lui Marc Aureliu, Columna lui Traian, Castelul Sant’Angelo, Bazilica Vaticană, sau anumite elemente de lemn arhitectonice, ori folosirea ordinilor clasice, revelează profunđa sa înțelegere a problemelor și căutărilor noi în picturi italiene” (14).

După reîntoarcerea în orașul natal Tours, a lucrat în serviciul lui Carol VII, apoi al lui Ludovic VI și a înalților demnitari ai Curții, în special pentru trezorierul Étienne Chevalier și pentru cancelarul Juvénal des Ursins, cărora le-a făcut și binecunoscutele portrete. Pentru primul, a ilustrat și cartea de rugăciuni: *Heures d’Étienne Chevalier* (Chantilly) urmată de *Grandes Chroniques de France* (Bibl. Nat., Paris), în care reapar splendidele culori ale lui Fra Angelico și în care Fouquet „îndulcește formele și culorile cu un acut simț atmosferic și sugerează imensitatea spațiului, dovedindu-se astfel și stăpân al prețiozităților luministe ale flamanzilor, precum și al



Jean Fouquet: „Pietà”.

conștiinței spațiale a italienilor” (96)<sup>1</sup>. În aceste opere și în miniaturile care ornează și *Antichitățile iudaice* ale lui Josephus Flavius, și *De casibus virorum illustrium* a lui Boccaccio, artistul depășește admirabilele cadențe ale precedentilor miniaturisti franco-flamanzi, dezvoltând componenta raționalistă a civilizației gotice în lumina recentelor formulări perspective italiene. „Figurile, definite în volume clare, limpezi, recuperează

<sup>1</sup> Miniaturile care împodobesc aceste opere, „sunt remarcabile prin cordialitatea tonului, ordonarea firească a volumelor și prospețimea coloritului (în peisaje și chiar în perspectivă); reflectă un echilibru, o seninătate, o măsură olimpică, care fac din Fouquet unul din marii și autenticii interpreți ai mesajului Renașterii mediteraniene” (135).



aplombul monumental al tradiției statuiilor și se înserează în ambianța de senină densitate cromatică, detașându-se mai târziu de canoanele perspectivei lineare, eludând descripția flamandă și atingând punctul unei spațialități mai articulate, aptă să primească exigențele crescânde ale unei narațiuni corale: într-un asemenea context, masele își asumă o nouă preeminență și peisajul câștigă o profundă dilatare atmosferică“ (58).

\*

Pe lângă aceste miniaturi care evocă îndeaproape seducătoare muzicalitate cromatică a lui Angelico, Fouquet este foarte apreciatul autor al portretelor amintite, în care pictorul „evidențiază o căutare de sinteză a volumelor regulate, modelate delicat de lumină și puritate metafizică – potrivit lecției lui Piero della Francesca“ (14). Fouquet își plasează imaginile în spațiu cu o monumentală esențialitate care derivă din arta italienilor, dar are un foarte viu simț, propriu flamanzilor, al individualității irepetabile a personajului (96).

Dintre puținele sale picturi pe lemn, remarcabile sunt: *Dipticul Melun* (azi împărțit între muzeele din Berlin și Anvers), cea mai populară, mai apreciată lucrare, al cărei panou din dreapta: *Fecioara cu Pruncul*, este de o eleganță regală, rece și convențională; și – din ultima fază a artistului – *Pietà* (în biserica din Novans)<sup>1</sup>.

„Influența lui Fouquet asupra picturii franceze a fost tot atât de mare ca cea a lui Van Eyck în Flandra, sau cea a lui Masaccio în Italia; prin înălțimea poetică a producției sale, el a fost unicul artist din secolul al XV-lea francez care a știut să contopească, într-un mod autonom, umanismul nordic cu cel latin“ (96).

<sup>1</sup> „Operă în care volumele sunt net sculptate de lumină, desenul este ferm și precis, fizionomiile sunt descrise cu o penetrație severă. – Spre sfârșitul secolului al XV-lea, alți maeștri provenșali vor recurge la această manieră nobilă, limpede, viguroasă, în care imaginile se oglindesc în lumină“ (135).

\*

Cel mai mult influențat de Jean Fouquet a fost pictorul și miniaturistul francez (născut însă la Bruges) **Jean Colombe**. Pictor în serviciul reginei Carlotta de Savoia, pentru care a executat miniaturile din *Livre des douze perils d'Enfer*; apoi, pentru ducele Carlo I de Savoia a terminat cea mai faimoasă operă franceză a genului, miniaturile din *Très riches heures du duc de Berry* (1480; Muzeul din Chantilly), lăsate neterminate de frații Limbourg.

Lucrările sale anterioare, executate pentru comitenți francezi (*Istoria distrugerii Troiei*, 1506–10) – „atestă progresiva trecere de la primele modele gotice la forme în care este evidentă lecția lui Fouquet, ale cărui interese perspective și cromatice cedează însă unor efecte de un decorativism adeseori manierat“ (58).



Jean Fouquet: „Juvénal des Ursins“.



## Jean și François Clouet

Pictor și miniaturist flamand de origine dar trăind și activând la Paris, Jean Clouet (c. 1475–1541) este personalitatea care inaugurează secolul al XVI-lea artistic francez. Dotat cu o cultură vastă și modernă, după o perioadă de formație flamandă este câștigat de influența italiană în timpul șederii de la Tours și Paris, grație contactului cu operele lui Andrea Solario, care în acești ani lucra la castelul Blois. Este numit pictor al Curții lui Francisc I. Primele sale opere cunoscute sunt 8 rafinate miniaturi înfățișând scene din *Bătălia de la Marignan* (din 1519, – Paris, Bibl. Nationale).



Jean Clouet: „Delfinul Francis”.



Fr. Clouet: „Elisabeta, regina Franței”.

Faima și-a câștigat-o ca portetist<sup>1</sup>. Dedicându-se aproape exclusiv pastelului, a lucrat cu creioane colorate, în format mic, desene care nu sunt studii pregătitoare ci lucrări autonome – și care au inițiat un gen de mare succes în Franța. Cele 125 de desene aflate în Muzeul Condé din Chantilly înfățișează personaje de la Curtea Caterinei dei Medici. – În portretele în ulei – printre care (p. 265) celebrul *Francisc I* (Luvru) „se îmbină gustul nordic pentru minuțioasa redare fizionomică realistă cu gustul italian pentru amploarea concepției și modului de tratare formală” (58).

<sup>1</sup> „Portrețiștii francezi din sec. XVI n-au pus niciodată un accent deosebit pe viața interioară a personajului, pe tensiunea sufletească, precum în desenele lui Holbein” (1).



\*

„*Honneur de notre temps*“ – cum îl elogiază Ronsard – Fr. Clouet (1516–72), fiul lui Jean Clouet, i-a urmat acestuia în calitatea de pictor de Curte. Faima de care s-a bucurat – fie ca portretist, fie pentru tablourile sale cu subiecte istorice sau mitologice în stilul manierist al Școlii din Fontainebleau – a depășit-o pe cea a părintelui său (*Francisc I*, Uffizi; *Elisabeta de Austria*, Luvru). Faimos este portretul *Diane de Poitiers* (Washington, Gal. Naț.) portretizată nudă, ieșind din baie, așa cum doreau mult să fie „eternizate“ înaltele doamne din acea epocă.

Portretele artistului sunt întotdeauna privite din trei sferturi, niciodată din față sau din profil (*Ducesa d'Étampes*, Luvru), – cu contururi definite în plină lumină. În acest sector este de semnalat seria de portrete în miniatură executate pentru Caterina de Medici, pe medalioane sau pe cărți de rugăciune. – Tablourile cu subiect mitologic (*Diana în baie*, – Muz. Rouen) au un aspect formal apropiat de cel al lui Bronzino, îmbinând subtila eleganță a liniei cu prețiozitatea culorii. (În domeniul portretisticii – p. 261 – activitatea lui François Clouet cuprinde și circa 50 de lucrări în creion – urmând exemplul părintelui său – de o severă eleganță și atent studiu psihologic, executate de obicei în trei ușoare tonalități cromatice)<sup>1</sup>.

## ARTA RENAȘTERII ÎN ANGLIA

<sup>1</sup> În descendența portretiștilor Jean și François Clouet se situează pictorul olandez **Corneille de Lyon** (stabilit în acest oraș din 1533, – m. 1574), care s-a transferat în serviciul lui Henric II, devenind un pictor portretist de mare succes. La curtea regală a executat opere în care este evidentă idealizarea personajelor; o impresie deosebită o fac cele a căror figură emerge pe un fond de culoare unică (de ex. *Portretul lui Clément Marot*, Luvru).



„La nici unul dintre marile popoare arta nu ajunsese la un nivel atât de scăzut ca în Anglia în momentul întronării lui Henric al VIII-lea (în 1509)“. Dar nici după această dată starea de lucruri nu s-a schimbat prea mult. „Anglia a rămas, până la moartea lui Henric al VIII-lea, ca și în trecut, într-o flagrantă necunoaștere a tot ceea ce geniul, frumusețea sau grandoarea dăruiește artei. Artă adevărată nu exista câtuși de puțin“ (44). – Insularitatea Angliei a fost nocivă și receptării artei. „Regiunea europeană în care noutățile renașcentiste întârzie cel mai mult să pătrundă este Anglia, – închisă de secole într-o izolare în care rămâne străină de orice sugestie venită din Europa“ (86)<sup>1</sup>. – Tărele morale de care în acest sens suferă Anglia vor fi remediate târziu. „Scufundată în convenția gotică a stilului Tudor, Anglia n-a primit decât aporturi episodice ale Renașterii, venite din Franța, mai ales, sau din Flandra, la cererea oamenilor Curții, pentru a înlocui lipsurile de școli de pictură și de sculptură“ (105).

Primele adieri – lente și nesigure – ale noutăților renașcentiste se resimt odată cu intronarea dinastiei Tudor<sup>2</sup>. Primul rege al dinastiei, Henric al VII-lea, îl aduce în Anglia pe sculptorul florentin Torrigiani<sup>3</sup> să îi execute mormântul, în bronz,

---

<sup>1</sup> „Demult încă, tradiția gotică se uscaseră în formulele consumate, uzate și obstinate; arhitectura prelungea încă regulile „goticului perpendicular“, în timp ce pictorii și sculptorii produceau puțin – și acel puțin, lipsit de o adevărată originalitate inventivă“.

<sup>2</sup> Familie galeză care între anii 1485–1603 a dat Angliei 5 suverani (Henric VII, Henric VIII, Eduard VI, Mary I și Elizabeth I – 1558–1603). Perioada Renașterii este denumită de englezi „Epoca Tudor“.

<sup>3</sup> Pietro Torrigiani (1472–1528), artist mediocru, a contribuit la difuzarea formelor renașcentiste în Anglia și Spania.



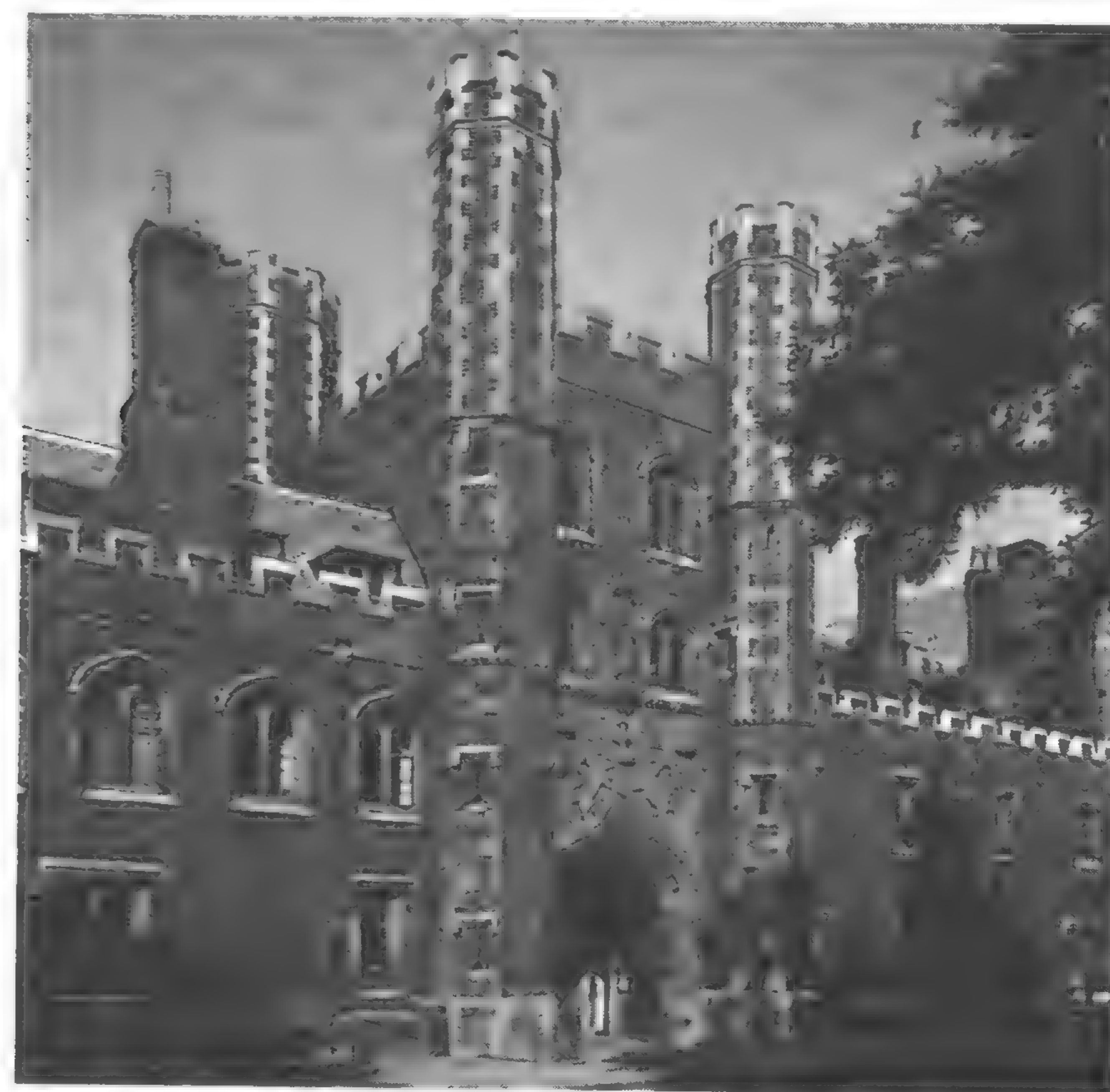


Somptuoasă arhitectură renașcentistă: Burghey House (1577–85).

al său și al soției sale, reprezentați gisanți (în efigie orizontală) în capela sa din Westminster Abbey, – cu statui de heruvimi și șase mari medalioane în teracotă (primele în acest gen în Anglia) de Giovanni da Maiano, reprezentând sfinții patroni regali și cu ornamente de inspirație italiană. Acest tip renașcentist de monument funerar a fost repede imitat în Anglia.

Odată cu Henric al VIII-lea Anglia se înscrie, în sfârșit, în circuitul Renașterii artistice a timpului. Tânărul rege, cultivat, ambițios, extravagant, mare iubitor de artă, se căsătorește cu Caterina de Aragon, care aduce în suita sa artiști și artizani ce vor exercita o vizibilă influență asupra artiștilor englezi. Henric angajează trei modești pictori de curte italieni care, pe lângă lucrări de restaurare la palatele regale, vor executa și câteva meritorii portrete ale regelui și principalilor săi curteni. (Un exemplu al acestei incipiente școli engleze de pictură este portretul cardinalului Wolsey, de la Nat. Gallery, Londra).

După exemplul altor suverani europeni – și în concurență cu marele său rival Francisc I al Franței cu admirabilul său castel de la Fontainebleau – Henric cheamă la curte și alți artiști italieni și flamanzi cărora li se datorează – și nu numai acestora – acel gust renașcentist care se percepe în motivele decorative ale arhitecturilor, picturilor și sculpturilor din Anglia vremii (114). – În serviciul regelui au lucrat și două (poate mai multe)



Cambridge: Colegiul Sf. John (fondat în 1511).

pictorițe de miniaturi, englezoaice. Cardinalul lord-cancelar Wolsey construiește palatul Hampton Court (pe care în 1526 îl dăruiește regelui) decorat cu fresce reprezentând scene din viața lui Iisus, de un pictor bolognez, Antonio Toto, care timp de peste 20 de ani a lucrat și la castelul din Windsor. – Pictorii miniaturiști flamanzi (naturalizați englezi) Lucas van Gent și sora sa Susanna vor lucra în Anglia, mai bine de 30 de ani, numeroase portrete ale regelui și curtenilor săi.

În fine, marele umanist Th. Morus, lordul-cancelar al Angliei îl convinge să vină din Basel în Anglia pe Hans Holbein cel Tânăr, care în cei 14 ani petrecuți aici a avut ocazia să cunoască și lucrările renumiților pictori locali „maestri de la Westminster“, precum și ale miniaturiștilor englezi, care de altminteri l-au și influențat. Dar Holbein n-a creat o școală.



Moartea lui Henric al VIII-lea (în 1547) a stopat progresul activității artistice în Anglia. În timpul domniei fiului său Eduard VI – rege la vârsta de 10 ani, decedat în 1553, la 16 ani – faptul artistic mai remarcabil a fost înființarea unei „*Court of Fine Arts*“, compania de gravori și pictori în care figura proeminentă este Gwillin Stretes<sup>1</sup> – cel mai dotat discipol al lui Holbein – urmat de Lavinia Terling, prima pictoriță din istoria artei britanice.

După Eduard VI, a urmat la tron prima din cele patru fiice ale lui Henric VIII, Mary I Tudor (1553–58), căsătorită cu Filip al II-lea al Spaniei, supranumită „regina sanguinară“ pentru cruzimea cu care i-a persecutat pe protestanți<sup>2</sup>. A căutat să restabilească autoritatea catolicismului în Anglia, să remedieze distrugerile iconoclaste, să restaureze bisericile și mănăstirile, să decoreze din nou altarele și monumentele funerare: tot ceea ce, în scurta ei domnie nu a reușit. Holbein i-a făcut portretul în repetate rânduri. Cel mai renumit pictor al Curții din această perioadă, flamandul Anthonis Mor (1519–75), care studiasse și lucrase un timp în Italia, a fost pictorul curții lui Filip al II-lea al Spaniei, care l-a trimis apoi la Londra ca prim-pictor al Reginei (un portret al ei este la Prado), și unde foarte numeroși pictori i-au imitat stilul. – Pe lângă Holbein și Mor, și alți pictori (Jost van Cleef, Lucas van Heere, Hans Wynegaarde, ș.a.) i-au făcut portretul „reginei sanguinare“; toți străini, nici unul englez.

\*

Lunga domnie de 45 de ani a reginei Elisabeta I (1558–1603) a însemnat o perioadă de excepțională prosperitate a lite-

<sup>1</sup> Lucrarea sa cea mai cunoscută: *Henric VIII și familia sa*, este la Hampton Court.

<sup>2</sup> I se datorează, printre alte crime, și execuția „pentru înaltă trădare“ a sorei sale Jane – „regina timp de 9 zile“, cum este supranumită. Portretul acesteia (la Nat. Gallery) este o remarcabilă operă a pictorului Lucas van Heere, venit în 1554 din Gent; a pictat portretele multor doamne de la curțile reginelor Mary I și Elizabeth I.



Casa John Harvard (fondatorul Universității omonime)  
din Stratford-upon-Avon, sec. XVI.

raturii și a teatrului; dar de mare penurie în câmpul artelor vizuale, în care nici prea puținele și nesemnificative realizări (cu excepția arhitecturii) nu i s-au datorat Elisabetei. Artele o interesau doar în măsura în care îi satisfăceau vanitățile fără margini. Deși era o persoană cultivată (cunoștea bine greaca și vorbea curent latinește), regina căuta societatea oamenilor culți, erudiți, de spirit, dar nu acorda atenție artei și artiștilor. Profuziunea de bijuterii cu care sunt încărcate portretele ei relevă nemărginita pasiune a suveranei pentru somptuozitatea îmbrăcăminte; în schimb nu descoperim în aceste tablouri nici o urmă de spiritualitate sau măcar de grație feminină. Dădea îndrumări precise artiștilor, stabilind în detalii cum să fie pictată. Walther Raleigh, binecunoscutul său favorit, informează



că Elisabeta „a dat ordin ca toate portretele ei făcute de pictori fără talent să fie adunate și arse“ (69).

Odată cu Reforma religioasă instaurată de părintele ei în 1534, cultul catolic al Fecioarei Maria s-a transformat într-un cult al „Reginei Fecioare“, cum i se spunea Elisabetei, care nu fusese căsătorită niciodată<sup>1</sup>. – Perioada domniei ei s-a constituit, sub raport cultural, în linii clare. Noua mică aristocrație – *gentry* – în loc să-și construiască în catedrale capele funerare, își construiește palate și vile la țară, rivalizând în lux și eleganță cu înalta aristocrație; căci monarhii englezi aveau obiceiul să-și viziteze des nobilii la aceste reședințe de la țară, așa-numitele *manor houses*, – conace, vile luxoase, chiar de dimensiunile unor palate, ca Longleat, Wollaton, Kirby Hall, etc. – Arhitecții perioadei elisabetane sunt inspirați mai mult de exemplul Franței decât de edificiile italiene. După care, arhitecții germani



Renumita *manor house* Wollaton Hall, Nottingham.

Drept care, „virginalului“ – o versiune a harpsicordului – i s-a dat acest nume (cu care a rămas) ca un omagiu adus „Reginei Virgine“, care cânta foarte bine la acest instrument. (Moda „virginalului“ la curțile regale și nobile a fost stimulată concomitent de publicarea, în 1461, a celebrului cod al vieții aristocrației Renașterii – *Curteanul* lui Baldassare Castiglione).

și flamanzi prezenți în Anglia vor aclimatiza adeseori modurile italiene; dar Vignola, Vitruviu, Serlio, în Anglia sunt puțin cunoscuți – și numai din traduceri străine.

\*

Adevărata noutate, aportul cu adevărat remarcabil al Angliei epocii în câmpul artelor îl constituie evoluția arhitecturii civile, îndeosebi a locuințelor private. Și în arhitectură, Reforma a eliminat orice gen de artă religioasă. Dezvoltarea activității edilitare s-a datorat, prevalent, inițiativei familiilor nobile ambițioase să primească strălucit, cât mai somptuos, vizitele regale în aceste *manor houses*, edificiul-tip al epocii, care, într-o primă etapă, era o transformare modernă a unor foste castele normande. În arhitectura religioasă stilul gotic „perpendicular“ domină<sup>1</sup> până în epoca lui Henric al VIII-lea; după care, ca urmare a Reformei, arhitectura sacră va ceda locul locuințelor private, construite într-un stil hibrid, încă bazat pe tradiții gotice – în perioada elisabetană, – dar tot mai bogat în elemente decorative renaștentiste, la început italiene, apoi flamande și germane.

„Tipul acestor edificii rurale de reședințe senioriale variază; constantă însă este dispoziția încăperilor: un corp central cuprinzând *hall*-ul, serviciile, apartamentele pentru personal; iar la etaj galeria, dormitoarele, în timp ce apartamentele pentru musafiri erau sistematizate în aripile clădirii. În fațade și în planul clădirii nu s-a renunțat niciodată complet la tradiția gotică națională, chiar dacă influența italiană a fost puternică,



Hilliard: „Autoportret“.

<sup>1</sup> De pildă în Lord-Chapel din Westminster Abbey, sau în King's College Chapel, din Cambridge – exemple celebre.



având ca rezultat un amestec tipic de elemente vechi și elemente noi“ (96).

Partea cea mai importantă a unei asemenea reședințe nobiliare era sala centrală, *hall*-ul, uneori evocând prin dimensiunile ample și prin aspect, navele vechilor catedrale. „Importanța acordată lemnului (plafonul și arcele de susținere erau mai întotdeauna de stejar, iar de jur-împrejurul încăperii se vor așeza lambriuri înalte), plasarea foarte sus a ferestrelor, astfel încât sub ele rămânea loc pentru marile tapiserii de lână; acestea nu răspundeau doar unor comandamente estetice, ci aveau și un scop funcțional, în aceste încăperi în care încălzirea nu era o problemă ușoară. Arhitecții epocii Tudor adaugă un element necunoscut în clădirile de până atunci: așa-numita „fereastră curbată“, tăiată pe întreaga înălțime a peretelui, de la plafon până la podea“ (66). Pentru a crea efecte agreabile, uneori aceste fereste erau „colorate“, – acoperite cu un strat subțire de vopsea galbenă, roșie sau verde. – O piesă foarte importantă era șemineul, bogat ornamentat și ocupând un spațiu larg în *hall*. În epoca Tudor zidarii au început să lucreze cu cărămidă (până atunci, constructorii englezi nu știau să folosească decât piatra și lemnul), – „cărămida aparentă și apoi dispariția aproape totală a arcului ogival, înlocuit, mai ales la ferestre, cu un arc plat rămânând să definească esențialmente „stilul Tudor“ în arhitectură“ (66)<sup>1</sup>.

Ampla desfășurare orizontală care îmbrățișează într-un armonios acord ambianța naturală, bogăția ferestrelor și teraselor deschise aerului și luminii sunt cele mai semnificative ca-

<sup>1</sup> „O deplină adeziune la teoriile relative la arhitectura Renașterii a venit odată cu activitatea lui Inigo Jones și a elevului său John Webb, care, în prima jumătate a secolului al XVI-lea, au dat solemne exemple de interpretare personală a clasicismului palladian“ (96). – Inigo, care a tradus cele *Patru cărți de arhitectură* (1615) și a construit clădiri inspirate din partiturile clasice ale lui Palladio, „a fost singurul care a asimilat ideile venite din Italia, când în Anglia Stuartilor stilul cel mai răspândit provenea din Franța și Țările de Jos“ (95).



Hilliard: „Portretul unui tânăr între trandafiri“.

racteristici ale unei *manor house*. „Constructorii englezi au ținut seama mai mult și mai bine decât au făcut în acel timp arhitecții oricărei alte regiuni, de raportul dintre edificiu și ambianța înconjurătoare; și tocmai aceste *manor houses* sunt gloria secolului al XVI-lea englez, anticipând cu severa simplitate a exterioarelor și calda, confortabila organizare a interioarelor și a mobilării, tipul vilei moderne“ (86).

\*

În Anglia perioadei Renașterii, sculptura este în derivă.

Fațadele edificiilor epocii Tudor – cum de preferință este numită de englezi epoca Renașterii – se caracterizează printr-o severă sobrietate. Rareori constructorii consultau sau recurgeau



și la un sculptor – „și în nimic n-au fost elisabetanii mai englezi decât în lipsa lor de interes pentru sculptură“ (69).

Există din această perioadă multe statui ale unor regi englezi, dar toate sunt lucrate de artiști străini. Din cauza distrugerilor Reformei și a iconoclastiei puritanilor foarte puțin a mai rămas din sculptura monumentală romanică sau gotică – și ceea ce s-a mai păstrat este o interpretare grosolană a modelelor franceze; și sunt lucrări legate, dependente de arhitectură, nu opere de sculptură independente și în *ronde-bosse*. Henric al VIII-lea și cardinalul Wolsey cheamă sculptori italieni, care introdus motive decorative din repertoriul renescentist – frunze, ghirlande, flori, arabescuri, *putti*, – la Hampton Court, în alte palate, sau în încărcata ornamentație a șemineurilor monumentale.



Hilliard: „Portretul Lordului George Clifford of Cumberland“.

Sculptura funerară în alabastru, piatră, mai târziu și în metal, a rămas în uz până la sfârșitul secolului al XVI-lea, având un accentuat caracter realist: prima operă de acest gen și cea mai remarcabilă este mormântul comandat lui Torrigiani de către Henric al VII-lea, în Westminster Abbey (menționat mai sus). După 1570, sculptorii flamanzi refugiați în Anglia din cauza persecuțiilor religioase introduc noi motive (figurile îngenunchiate ale defuncților, reprezentate nu ca gisați) în tradiționala sculptură tombală în alabastru.

În schimb în sculptura de mică dimensiune, foarte rafinate ca execuție dintre cele care s-au păstrat sunt lucrările provenind din atelierele mănăstirilor din Winchester, influențate de producțiile Franței Septentrionale și cu reminiscențe bizantine. În lucrările de orficeri, motivele romanice se împletesc cu cele provenind din tradițiile anglo-saxone.

\*

La originea picturii engleze stau miniaturile manuscriselor din secolul al XIV-lea – „care s-au epuizat în minuțiozitatea detaliilor, în figurări simbolice de animale, în timide reprezentări de personaje și în motive ornamentale derivate din decorații arhitectonice antice“ (95). În secolul al XV-lea, când temele tradiționale se livrau în creații mature și originale, urcarea pe tron a dinastiei Tudor și abolirea mănăstirilor de către Henric al VIII-lea a însemnat sfârșitul oricărei forme de cultură medievală. Aproape toate frescele Evului Mediu s-au



Isaac Oliver:  
„Portretul unei tinere“.



pierdut în timpul dramaticelor evenimente ale Reformei<sup>1</sup>. De asemenea și pictura de șevalet – cu excepția, din fericire, a extraordinarei capodopere *Dipticul Wilton* (c. 1395, – Nat. Gallery, Londra).

„Timp de șapte secole pictura engleză a fost – mai mult decât în restul Occidentului – o pictură de factură religioasă. Abia sub Henric al VIII-lea se produce fractura decisivă: de pe o zi pe alta pictura religioasă este îndepărtată și denunțată, iar artiștii pornesc în căutare de subiecte și de protectori laici. Să nu uităm că în această țară arta era ținută într-o stimă mediocră, iar artistul era considerat un meșteșugar, ceva mai demn de stimă decât ceilalți“ (88).

Această întârziere nu se poate atribui numai puritanilor; „cu toate acestea, aversiunea lor pentru orice formă de artă vizuală și felul în care acopereau cu var frescele din bisericile lor, i-au descurajat pe pictori. Numai portretistica a fost tolerată, fiind o simplă reproducere a realității“ (95). – Dar preferința specială, de-a dreptul deconcertantă pentru portretul de prestigiu se explică și prin „spiritul veșnic pozitiv și cu atât mai individualist din Anglia, spre deosebire de Continent; prin predilecția îndelungată a acestei națiuni de oameni robuști și mândri pentru arta cea mai propice pentru glorificarea individului, care este arta portretului“ (88). – Elisabetanii erau mai interesați de pictură decât de sculptură, – dar nu atât de pictura ca artă, ci de portrete, prin care voiau să-și perpetueze memoria. Și nici nu era o mare cerere de tablouri, căci englezii preferau să-și atârne pe pereți cât mai multe tapiserii, care, într-o țară cu o climă atât de îngrătă, țin de cald. „Cardinalul Wolsey și Henric VIII umpluseră palatul Hampton Court cu tapisrii flamande“ (69).

Odată cu desființarea mănăstirilor și a Bisericii catolice – marii clienți ai artiștilor Renașterii – pictura cu temă religioasă a dispărut. Severitatea și ariditatea spiritului Reformei a lovit

<sup>1</sup> Urme de fresce romanice de derivație franceză se mai păstrează în catedrala din Canterbury, fresce gotice în Westminster Abbey, – iar din sec. XV, câteva decorații murale în colegiul din Eton.

direct în domeniul de manifestare principal și în spiritul artei italiene. „Reformatorii englezi erau purificatori ai religiei, nu protectori ai artei“ (44). Edmond al VI-lea proscribe imaginile în biserică, în timp ce sculptura figurativă cu subiect religios, de asemenea interzisă, se limitează la statuile defuncțiilor, rigide și stângace, și la elementele decorative de pe monumentele funerare.



Hillard: „Portretul unui tânăr“.

Pictura engleză din prima jumătate a secolului al XVI-lea și până la începutul secolului următor este la fel ca sculptura contemporană, dominată de flamanzii exilați din patria lor din cauza războaielor religioase – și este dominată de portret. În acest domeniu de artă primează două soluții: cea a marilor portrete oficiale, în care personajele nu sunt individualizate în mod realist, ci pur și simplu prezentate în mod solemn și pompos (ca regina Elisabeta în veșminte somptuoase și încărcată cu bijuterii – și cealaltă soluție, a miniaturii, gen în care Anglia reușește să se impună pe plan european, datorită unor artiști ca Hilliard și Oliver) (14).

Artiștii aduși în Anglia de monarhii dinastiei Tudor erau, în marea lor majoritate, niște artizani modești; cei mai talentați – Holbein în pictură și Torrigiani în sculptură – nu au avut o influență eficientă, decisivă, nu au creat o școală, o „tradiție“ propriu zisă<sup>1</sup>. În timpul domniei reginelor Mary și Elisabeta

<sup>1</sup> „Geniul lui Holbein era prea prozaic și lipsit de spontaneitate pentru a răspunde acestui scop. Avea dibăcia ca portretist de a reda cu fidelitate asemănarea, dar nu era înzestrat în suficientă măsură cu imaginație; îi lipsea arta rară de a întruchipa viziuni de grație și frumusețe“ (44).



favoarea regală era îndreptată spre pictorii olandezi și calviniști flamanzi<sup>1</sup> – ca Anthonis Mor sau Hans Eworth, dintre pictorii de Curte străini; iar dintre englezi, George Gower, considerat cea mai proeminentă personalitate a picturii engleze de la mijlocul secolului al XVI-lea. – Pictura era limitată la portret și la scene alegorice<sup>2</sup>. În 1575 este invitat la Londra pictorul italian manierist Federico Zuccari, care execută câteva portrete ale reginei și favoriților ei. „Falsul gust și vanitatea reginei Elisabeta și-au găsit repede expresia într-un tip de portret lipsit de umbre marcate, ceea ce produce un efect monoton, fără o referință la atmosferă și perspectivă“ (114).

\*

Momentul care înscrie Anglia cu prestigiul său modest în pictura renascentistă europeană este reprezentat de școala elisabetană de miniatură, gen a cărui vogă se va prelungi timp de trei secole.

„Miniatura este pentru englezi cel mai emoționant produs al epocii elisabetane“<sup>3</sup>. – Miniaturile nu erau păstrate în scrinuri sau expuse pe pereți în saloane, ci erau etalate în public, bogat montate în aur și diamante, purtate la gât sau ca broșe, ca podoabe pe rochiile de catifea ale doamnelor din aristocrație sau

<sup>1</sup> Două lucrări de remarcă: *Regina Elisabeth confundând zeițele*, de Hans Eworth, 1569: și tabloul comandat lui Lucas Van Heere de Elisabeta I, reprezentând-o pe regină alături de zeițele Junona, Minerva și Venus...

<sup>2</sup> „O funestă calamitate s-a produs însă în Anglia odată cu venirea artiștilor străini: incurabila maladie a alegoriei. Această boală a artei provenea din întrebuițarea abuzivă a culturii, a erudiției clasiciste, din dorința de adulare ieftină și din marea sărăcie de imaginație. A fost descoperită o artă care lingusea vanitatea de a fi instruit și care era prea ermetică pentru omul de rând“ (44).

<sup>3</sup> E. Auerbach – citat de Dan Grigorescu; care precizează: „Se pare că în Țările de Jos s-au înlocuit pentru prima oară miniaturile de inspirație religioasă prin portrete miniaturale ale unor personaje laice“.



Isaac Oliver: „Portretul lui Sir Philip Sidney“.

de la Curte. – Genul a fost ilustrat în Anglia cu mult succes și de Holbein, al cărui cel mai talentat elev, Hilliard, recunoștea: „Întotdeauna am imitat maniera de a picta miniaturi a lui Holbein, pe care întotdeauna am considerat-o a fi cea mai bună“.

Dar în comparație cu Holbein – în a cărui miniaturistică se regăsesc reminiscențe medievale, nu lipsite uneori de o anumită rigiditate – Hilliard are „un simț mai fin al eleganței și mai puține artificii flamboaiante dau modelelor lui o grație a pozei și o distincție care îi lipsesc lui Holbein“ (114).

\*

Nicholas Hilliard (c. 1537–1619), fiul unui giuvaergiu, sculptor și pictor de miniaturi el însuși, este primul artist englez de faimă europeană și al cărui nume este cunoscut – și primul



pictor englez a cărui reputație s-a menținut intactă timp de aproape o jumătate de mileniu. În serviciul Elisabetei I, a pictat-o în mai multe rânduri (de asemenea pe Mary Stuart). Este autorul unui tratat despre *Arta miniaturii*. Dintre operele sale – toate în genul miniaturii, toate portrete și aproape toate aflate în *Victoria and Albert Museum* – cel mai reușit și mai cunoscut este *Portretul unui tânăr între trandafiri* (și un autoportret). „Cu rafinata delicatețe a portretelor sale Hilliard pare a descinde din tradiția goticului înflorit“ (86). „Probabil inspirându-se din portretistica franceză de Curte, cu linearismul său sofisticat, a ajuns la un stil personal bazat pe o linie clară și pe culori delicate cu puține umbre“ (58)<sup>1</sup>.

\*

Hilliard a avut mai mulți elevi talentați, dintre care cel dintâi a fost Isaac Oliver (c. 1556–1617), francez de origine, alsacian refugiat în Anglia din cauza persecuțiilor religioase. Activ la Curte, a pictat portrete nu lipsite de ecouri franco-flamande și italiene, – alături de gustul prețios al eleganței și detaliului, valori luministe de contrast între umbre și lumini (*Ph. Sidney într-o grădină*, Windsor). Pentru Oliver miniatura însă era un gen lipsit de adevărat prestigiu: el visa să devină un pictor de portrete de dimensiuni mari, asemenea artiștilor flamanzi. – A fost elevul lui Federico Zuccari<sup>2</sup>, cu care a lucrat mai mulți ani la Veneția.

<sup>1</sup> „Miniaturistica – mai ales așa cum o practica Hilliard – era, mai mult decât toate celelalte genuri ale artelor vizuale, expresia sentimentului poetic ce se ascunde în versurile pastoralelor de felul lui Sidney“ (66).

<sup>2</sup> Federico Zuccari (1540–1609), pictor, arhitect și tratatist, format în ambianța tradiției rafaelești la Roma. Practica o pictură adesea senzuală cu subiecte mitologice, într-o direcție manieristă și exuberantă pe plan stilistic. A pictat fresce în Domul din Florența. A lucrat și în Spania și Anglia – unde, venit în 1579, i-a făcut mai multe portrete reginei (58).



George Gower: „Lady Kytson“.

\*

În secolul următor, odată cu începutul domniei lui Carol I (1625–40), o cantitate considerabilă de picturi străine, achiziționate de suveran sau primite în dar din partea unor state străine, s-a constituit în marea galerie de la Whitehall. Din colecția personală a regelui au intrat 460 de tablouri, opere a 37 de artiști, – dintre care 11 tablouri de Holbein cel Tânăr, 11 de Correggio, 16 de Giulio Romano, 7 de Parmigianino, 9 de Rafael, 7 de Rubens, 3 de Rembrandt, 7 de Tintoretto, 28 de Tițian, 16 de Van Dyck, 4 de Veronese și 2 de Leonardo da Vinci. – După exemplul regelui, lordul Buckingham l-a convins pe Rubens să-i vândă propria colecție particulară, constând din 13 tablouri de el însuși, 19 de Tițian, 13 de Veronese, 17 de Tintoretto, 3 de Leonardo da Vinci și 3 de Rafael. Aceste colecții vor deveni adevărate „academii de pictură“ pentru viitorii artiști care, în secolul al XVIII, vor reabilita prestigiul prea modest de până acum, instaurând „secolul de aur“ al artei engleze.



## ADDENDA



## MICHELANGIOLO NELLE SUE CONFESSIONI LIRICHE

Forestiero, sono venuto in questo vostro Paese ove il Signore, dopo averlo seminato di tanti geni dell'arte, ne ha guardato sorridente le opere; ed ogni suo sorriso si trasformò in un meraviglioso capolavoro. E mi sono fermato, tante e tante volte, dinanzi a questi sorrisi del Signore che era contento di questi grandi uomini che lui aveva dotato della sua grazia. Ed i suoi sorrisi presero il nome di David, di Mosè, di Pietà, di Cupola di S. Pietro, di Campidoglio, di Giudizio universale, — e anche di una stella di prima grandezza sul firmamento della poesia di tutti i tempi, che sono le «Rime» di Michelangiolo Buonarroto. Ed il mio pio pensiero si è prosternato, con profonda devozione e gratitudine, dinanzi al genio di colui che fece tanti inestimabili doni al mio umile spirito e a tutta l'umanità assetata della luce divina dell'arte.

E così, sono arrivato a scoprire un'autobiografia spirituale del Nostro. Una confessione, inedita ed apocrifa. — Una confessione inedita? Sì e no. Perché il Nostro vi parla di cose che noi tutti, e non solo gli studiosi, conosciamo già; però anche inedita, almeno per me, in quanto sono cose che egli ha dato a me. — Un'autobiografia spirituale apocrifa, ho detto? Sì e no. Perché il Nostro non l'ha affidata ai fogli scritti dalla sua propria mano; però questa breve autobiografia fu scritta, nel modo più vivo, dal suo scalpello, dal suo pennello e dalla sua penna. — E dissi che l'avevo scoperta; ma non so se l'avevo scoperta in me o altrove, — cioè guardando le sue opere, leggendo le sue „Rime“ e anche ricordandomi di ciò che i suoi devoti studiosi hanno scritto.

Concedetemi, dunque, di leggervi — invece di un pretenzioso e, per forza, povero commento delle sue liriche — questa sua



autobiografia spirituale. In verità, – chi portrebbe meglio parlare dell'opera di un poeta e illuminarla nel miglior dei modi, se non il poeta stesso? – Pensiamo ora che, da quell'angolo del Paradiso riservato ai sommi eletti, Michelangiolo ci guarda, con amore, noi tutti che stasera ci siamo radunati qui, vicino alla casa dove vide per la prima volta la luce del sole, del sole che sempre fu per lui simbolo della bellezza e dell'amore divino. Lasciamolo parlare. Con le nostre anime inginocchiate a quest'ora quieta del tramonto capresano, sentiamolo parlare, come se avesse parlato al tramonto della sua tormentosa vita.

«La mia vita, Signori e cari amici miei, fu dura come il marmo di Carrara. Fu come un blocco di marmo che volevo liberare dalle parti superflue per fare uscir netta l'immagine del mio spirito. Il mio strumento preferito fu, lo sapete, lo scalpello. Ben più duro lavoro, dunque, fu per me maneggiar la penna, che non lo scalpello. Tuttavia, nella mia lunga vita ho martellato anche le parole, infilandole in versi, perché anche le parole sono un dono che il Signore ci ha fatto per comunicare alle altre sue creature umane – come ho fatto io stesso nei miei versi – i nostri desideri, i nostri sogni e dolori, le nostre delusioni, speranze ed ansie, le nostre poche ore di serenità e le nostre troppo numerose ed oscure lotte interne.

«E, infatti, questa è la mia poesia: nata dall'amore e dal dolore, è opera che gronda lagrime, è sangue del mio sangue. È poesia tutta personale. Ho letto molto, posso dire senza presunzione che conosco abbastanza bene i poeti dei miei tempi. Conosco anche i sonetti dell'architetto Bramante (lo so che non mi vuol bene affatto, ma è un buon architetto); sono sonetti simili a quelli di tanti miei contemporanei: il loro concetto è povero, il sentimento è freddo, il loro mondo interiore è vuoto. Invece, per me la poesia è sempre stata ara di rifugio, confessione sincera che scaturiva dai dolorosi contrasti che il mio spirito ha vissuto, sgorgava dal dramma che si svolgeva nelle profondità della mia anima. Ed è per questo ch'io porgo sempre il più riverente ossequio a Dante e a Petrarca. Dante, me

lo sentivo molto vicino, quando mi mettevo a tagliare il marmo o a dipingere il «Giudizio universale»: allora mi sentivo forte anch'io, erculeo, come lui. Quando invece prendevo la penna per scrivere versi, mi sentivo – in un certo senso – debole, come Petrarca, o a volte mi pareva di vedere lo spirito del suo «Canzoniere» serpeggiante nelle mie «Rime». – E come avrei potuto dimenticare completamente quel suo linguaggio della passione e le sue immagini incastrate nelle fluide movenze del suo verso? A volte entravano nei miei versi anche le sue esagerazioni, antitesi, giochi di parole. D'altra parte, però, non ho mai apprezzato né la sua passione per la natura, né la sua inclinazione verso l'amore sensuale, né il suo descrivere le grazie che adornano la persona amata.

«E poi, io non ho mai pensato di dare le mie «Rime» alle stampe. Le ho scritte solo per me. A pochissimi amici le ho confidate. Scrivendole, parlavo con me stesso. La mia poesia è un intimo soliloquio. È carne dalla mia carne, è anima dalla mia anima. È un segno convulso del mio pensiero. Ed è profondamente sincero. Quale io sono, tale io mi mostro a voi. Tutta la mia poesia è un grido del mio cuore.

«E vi dico che poco interesse ho mostrato – per lo meno nelle mie rime – per quanto succedeva nel mio paese. Il mio patriottismo consisteva nel voler dare alla mia patria lo splendore dell'arte. Anche se, a dir vero, le miserie del mio tempo non mi lasciarono del tutto indifferente. Così che scrissi, come se parlasse la mia statua della Notte, che feci per la tomba di Giuliano de' Medici:

*Caro m'è 'l sonno, e più l'esser di sasso,  
mentre che 'l danno e la vergogna dura;  
non vedere, non sentir m'è gran ventura;  
però non mi destar, deh, parla basso.*

E, una volta, mi scagliai violentemente contro la Curia romana, trasformata da Giulio II in corte di guerra. In gioventù ammiravo Savonarola, e mai si spense nel mio cuore il ricordo



dei sermoni del rigido frate domenicano. Ben mi doleva che la Chieva mercanteggiasse e pensasse ad altro che alla cura delle anime. – Così che, essendo io a Roma, scrissi:

*Qua si fa elmi di calici e spade  
e 'l sangue di Cristo si vend'a giumelle,  
e croce e spine son lance e rotelle,  
e pur da Cristo pazienza cade.  
Ma non ci arrivi più 'n queste contrade,  
Ché n'andre' 'l sangue su 'nsin alle stelle,  
poscia c'a Roma gli vendon la pelle,  
e ècci d'ogni ben chiuse le strade.  
S'i'ebbi ma' voglia a perder tesauo,  
per ciò che qua opra da me è partita,  
può quel nel manto che Medusa in Mauro;  
ma se alto in cielo è povertà gradita,  
qual fia di nostro stato il gran restauro,  
s'un altro segno ammorza l'altra vita?*

«E vi confesso che non ho avuto sentimento profondo neanche per la natura, intendo per la natura esteriore. Anche la natura è bella, sì, anch'essa è fatta dal Signore. Ma io non trovavo in essa un'anima, nulla che mi confortasse ed ispirasse. Era per me cosa morta e trascurabile tutto ciò che non aveva per soggetto l'uomo. La potenza divina si manifesta nell'uomo, non nella natura che lo circonda. È vero: ho scritto una poesia dedicata alla natura, una sola, un'idillio, l'ultima poesia che ho scritto: e fu come una desiosa attesa della morte, e fu come un sospiro del mio cuore verso quella pace che sempre ho cercato, senza mai trovarla...

«E vi dico che tutte le piccole e le grandi miserie della vita m'afflissero. Sono un uomo brutto, lo so bene, e il crudele specchio me lo conferma sempre. La faccia mia ha forma di spavento, ed io ne soffro. Però, sotto questa rude scorza nascondo gli affetti più teneri. Ecco: ho amato, con vivissimo affetto, la mia famiglia e sempre ho fatto tutto ciò che potevo

fare per aiutarla. E per aiutare i miei parenti, che tenerissimamente amavo, ho sopportato ogni vergogna, patito ogni stento, lacerato il corpo in ogni fatica, messa la mia propria vita a mille pericoli. E quando la spaventosa peste rapì un mio fratello e quando la morte diede la suprema pace al mio novantenne padre, scrissi un'elegia d'ispirazione familiare, forse l'unica che fu scritta su questo motivo nella poesia dell'Italia del mio secolo, un'elegia che la mia anima addolorata cantò con la massima sincerità e semplicità. Ed il mio pianto così si concludeva»:

*Nube non è che scuri vostra luce,  
l'ore distinte a voi non fanno forza,  
caso o necessità non vi conduce.  
Vostro spendor per notte non s'ammorza,  
né cresce ma' per giorno, benché chiaro,  
sie quand'el sol fra no'il caldo rinforza.  
Nel tuo morire el mio morire imparo,  
padre mio caro, e nel pensier ti veggio  
dove 'l mondo passar ne fa di raro.  
Non é, com'alcun crede, morte il peggio  
a chi l'ultimo dì trascende al primo,  
per grazia, eterno appresso al divin seggio  
dove, Die grazia, ti prosumo e stimo  
e spero di veder, se 'l freddo core  
mie ragion tragge dal terrestre limo.*

«Questi però furono, signori e cari amici miei, sentieri sui quali le mie rime si mossero molto raramente; e direi, casualmente e addirittura una volta sola.»

«Adesso invece vi dirò quali sono stati i tormenti costanti della mia anima. E questi miei tormenti di sempre cercarono di raggrupparsi in quattro grandi temi. E furono questi quattro temi i quattro punti cardinali del più profondo orizzonte della mia anima. E furono i quattro bracci della croce sulla quale il mio





Casa în care s-a născut Michelangelo (Caprese, Arezzo).

spirito soffrì la passione straziante della crocefissione, lasciando cadere nelle mie rime, a goccia a goccia, il sangue delle sue dolorose piaghe. E furono: la bellezza, l'amore, la morte e la fede in Dio.»

«La bellezza, signori miei, la bellezza che passa per gli occhi al cuore, è un dono che la mia natura stessa ha fatto al mio spirito. L'amor del bello scorre in me come scorre il sangue nelle mie vene. La bellezza che m'illumina nell'esercizio della scultura e della pittura, mi fu data dalla nascita, come guida fedele della mia vocazione. Solo l'idea della bellezza può innalzare l'occhio a quelle alte concezioni che mi disposi a dipingere e a scolpire. La bellezza, che muove e porta al cielo ogni sano intelletto, non procede dai sensi; perché gli occhi del corpo non possono da soli levarsi dal mortale al divino. Il sentimento del bello è somma guida, somma ispirazione dell'arte, fonte d'eccelso pensiero. — E questi pensieri, che toccarono più che mai l'attività di tutta la mia vita, li espressi in questi versi:

*Per fido esempio alla mia vocazione  
nel parto mi fu data la bellezza,*

*che d'ambo l'arti m'è lucerna e specchio.  
S'altro si pensa, è falsa opinione.  
Questo sol l'occhio porta a quella altezza  
c'a pingere e scolpir qui m'apparecchio.  
S'e' giudizi temerari e sciocchi  
al senso tiran la beltà, che muove  
e porta al cielo ogni intelletto sano,  
dal mortale al divin non vanno gli occhi  
infermi, e fermi sempre pur là d'ove  
ascender senza grazia è pensier vano.*

«Qualunque manifestazione del bello in terra é segno della potenza divina. La bellezza guida l'anima al cielo, al quale gli occhi e l'anima altro mezzo non hanno per elevarci se non la contemplazione delle cose belle. Dal cielo scende uno splendore, che verso il cielo muove quel nostro desiderio che quaggiù viene chiamato amore. E solo un volto umano che negli occhi ritenga la luce delle stelle può accendere il cuore e guidarlo verso il cielo. E pensando io a tutto ciò, scrissi:

*Gli occhi mie vaghi delle cose belle  
e l'anima insieme della sua salute  
non hanno altra virtute  
c'ascenda al ciel, che mirar tutte quelle.  
Dalle più alte stelle  
discende uno splendore  
che 'l desir tira a quelle,  
e qui si chiama amore.  
Né altro ha il gentil core  
che l'innamori e arda, e che 'l consigli,  
c'un volto che negli occhi lor somigli.*

«Un volto umano, ho detto. Un volto bello di un uomo, quanto di una donna. Il bello è al di sopra del sesso. Solo i sensi si mettono a dividere gli uomini in due campi opposti. Ma il bello s'indirizza allo spirito, non ai sensi; il bello è il divino alimento dello spirito. Il bello è al di sopra dei sensi, tutt'al



contrario di quanto pensa il volgo, che, per questo motivo, io disprezzo profondamente. La bellezza fisica altro non è che il riflesso della bellezza morale. Perché essa viene dal cielo e, di conseguenza, è divina. E se è divina, vuol dire che essa cela in sé virtù divine: l'amore, la pietà, la mercè, il pensiero della divinità che l'ha creata. Amando la bellezza fisica, sia la bellezza di un uomo che di una donna, noi amiamo la bellezza morale che è il riflesso della divinità.

«Questo mio concetto della beltà eterna e di origine divina, concetto che sempre ha innalzato il mio pensiero ed il mio spirito verso il Sommo Creatore, mi ha fatto amare di pari affetto l'uomo e la donna. Così, ho amato un nobiluomo romano, di nome Tommaso Cavalieri, la cui grande bellezza fisica era il riflesso della sua ancor più grande bellezza morale, e spirituale, e intellettuale. L'ho amato – e sono sicuro che voi lo capirete bene, perché tra di voi non ci sono di quelli che coi loro bassi e vili pensieri sporchino tutto ciò che è puro, tutto ciò che è virtù e dono del Signore. L'ho amato perché quanto si rivelava nella figura di quell'uomo mortale era mero riflesso della sua divina bellezza a cui sempre ho teso ed a cui sempre ho bramato accostarmi. Sulle ali di questo nobile affetto mi sono potuto elevare sino alla contemplazione della divinità. E nel suo bel viso ho scorto l'anima sua che era già più volte salita a Dio. E se il volgo, per la sua sciocca malvagità, è tratto ad attribuire agli altri gli stessi suoi ignobili sentimenti, non per questo mi sono men cari l'intensa voglia, l'amore e la fede. A giudizio delle persone sagge, ogni bellezza terrena assomiglia più d'ogni altra cosa a quella divina fonte da cui tutti deriviamo. Non c'è quaggiù altro frutto che possiamo cogliere, né altro esempio della divinità. E l'amore per lui m'innalzava fino a Dio, e mi ha fatto stimare dolce la morte, soglia dell'eternità. – E con questi pensieri ho dedicato a Tommaso Cavalieri il sonetto che ora sentirete:

*Veggio nel tuo bel viso, signor mio,  
quel che narrar mai puossi in questa vita:*

*l'anima, della carne ancor vestita,  
con esso è già più volte ascesa a Dio.  
E se 'l vulgo malvagio, isciocco e rio,  
di quel che sente, altrui segna e addita,  
non è l'intensa voglia men gradita,  
l'amor, la fede e l'onesto desio,  
A quel pietoso fonte, onde siàn tutti,  
c'assembra ogni beltà che qua si vede  
più c'altra cosa alle persone accorte;  
né altro saggio abbiàn né altri frutti  
del ciel in terra; e chi v'ama con fede  
trascende a Dio e fa dolce la morte.*

«L'amata persona vale ai miei occhi solo perché ha la virtù di elevarmi a Dio. La meta ultima dei miei desideri fu sempre Dio. E questo l'ho sentito, più che mai, lungo quel periodo di dodici anni della mia vita, quando, a l'età di sessant'anni, mi sono innamorato della gentile donna Vittoria Colonna, marchesa di Pescara. Rimasta vedova a trentatré anni, richiesta in isposa da molti principi, ammirata da tutti per la sua bellezza e la sua virtù, dopo la morte del marito s'era richiusa, in sé, tutta dedita alle opere di pietà, agli studi e alla poesia. Vittoria Colonna m'inviò in dono il suo volume intitolato «Rime spirituali», versi nei quali era vivo il ricordo del marito. Tutta la mia vita l'ho guardata come una donna gentile, d'idee elevatissime, d'ogni grazia e virtù adorna. Era come fonte da cui emanava ogni beltà; e la sua bellezza era per me specchio della bellezza di Dio.

«E a Vittoria Colonna ho dedicato, per ben dodici anni, tanti sonetti e madrigali. E in uno, che vi voglio far sentire, ho voluto svolgere in tutta la sua pienezza il mio concetto platonico della bellezza e dell'amore. E chiedevo all'Amore se i miei occhi veggono di fuori la vera bellezza cui aspiro, o se io l'ho già dentro di me, allorchè, dovunque io miri, mi vedo davanti, come scolpito, il viso di lei. E l'Amore mi rispose: La bellezza che tu vedi viene davvero da quella donna. Ma se attraverso gli occhi mortali perviene all'anima, essa aumenta, in quanto sale a più



nobile sede. Qui, nell'anima, la bellezza di lei si fa più veramente bella, pura, divina; poiché l'anima, che è immortale, la rende simile a sé. Questa bellezza immortale, e non quella fugace ed affimera, giunge ai tuoi occhi. – Ecco il sonetto»:

*Dimmi di grazia, Amor, se gli occhi mei  
veggono 'l ver della beltà c'aspiro,  
o s'io l'ho dentro allor che, dov'io miro,  
veggo scolpito el viso di costei.  
Tu 'l de' saper, po' che tu vien con lei  
a torm'ogni mia pace, ond'io m'adiro;  
né vorre manco un minimo sospiro,  
né men ardente foco chiederei.  
– La beltà che tu vedi è ben da quella,  
ma cresce poi c'a miglior loco sale,  
se per gli occhi mortali all'alma corre.  
Quivi si fa divina, onesta e bella,  
com'a sé simil vuol cosa immortale:  
questa e non quella agli occhi tuo precorre.*

Questo è, vi ho detto, il mio concetto dell'amore. Amore fu per me aspirazione del cuore alla beltà perfetta che risiede in cielo. Amor da Dio proviene, ed essendo io preso d'amore, ho contemplato e goduto la bellezza emanata da Dio. Amore fu per mer desiderio, occasione e possibilità d'innalzarmi al cielo delle virtù. Come l'oro si purifica nel fuoco, come la fenice si rinnova nelle sue ceneri, similmente io, ardendo d'amore, speravo rinnovarmi e purificarmi. Il mio concetto dell'amore, vi ho detto, è un concetto platonico. Io non ho letto il divino Platone. Però il suo pensiero filosofico l'ho trovato nei versi dei due Guidi – Guinizelli e Cavalcanti, – l'ho trovato in Dante, in Petrarca; e nei miei tempi, questo pensiero filosofico fioriva in pieno, a Firenze, grazie alla sua Accademia Platonica. – L'ho trovato, ho detto? no; è stato tutto mio, l'ho sempre sentito in me, come se da sempre l'avessi avuto nell'arcano fondo del mio spirito.

«Però, allo stesso tempo, signori ed amici miei, io ho sempre avuto la consapevolezza della mia forza e del mio ingegno. Ho sempre avuto l'orgoglio del privilegio che Dio mi ha concesso di poter, con la mia arte, eternare la bellezza della donna amata, la bellezza di Vittoria Colonna. Sono sempre stato convinto che io, come artista, in quanto sono opera della natura, perirò; ma la mia opera non morirà, perché l'arte vince la natura; e la vince proprio perché l'arte è capace d'immortalare la bellezza.

«E in un mio sonetto ho introdotto questo motivo, dell'arte. E vi chiedevo a Vittoria Colonna come può essere che l'immagine scolpita in pietra duri più del suo artefice? La causa, cioè lo scultore, cede di fronte all'effetto, all'opera; onde la natura è vinta dall'arte. Ma allora, io posso dar lunga vita a noi due, ritraendo il nostro volto in colore o in pietra, sì che ancora mille anni dopo la nostra vita si veda quanto voi siate stata bella e quanto io misero, e come avessi ben ragione d'amarvi. – Sentite questo sonetto:

*Com'esser, donna, può quel c'alcun vede  
per lunga speranza, che più dura  
l'immagin viva in pietra alpestra e dura  
che 'l suo fattor, che gli anni in cener riede?  
La causa a l'effetto inclina e cede,  
onde dall'arte è vinta la natura.  
I' 'l so, che 'l pruovo in la bella scultura,  
c'all'opra il tempo e morte non tien fede.  
Dunque, posso ambo noi dar lunga vita  
in qual sie modo, o di colore o sasso,  
di noi sembrando l'uno e l'altro volto;  
sì che mill'anni dopo la partita,  
quante voi bella fusti e quant'io lasso  
si veggia, e com'amarvi i' non fu' stolto.*

«Ma quando Vittoria Colonna morì, provai tremenda scossa, e allora uscii dal mio sbigottimento per piangere. Ma amor vero



vive oltre tomba. Chi ama è assalito da un continuo pensier di morte: è una verità che tante volte ho provato, poiché della morte mi sono nutrito ad ora ad ora. Quando più che l'usato m'avvampava il foco d'amore, altro soccorso non trovavo che l'imagin di morte, ferma in mezzo al cuore. Sentivo spesso il bisogno di chiudermi al mondo. Ma forse sono stato sempre rinchiuso e solo? No, amici miei, no! Non avevo fuggito sempre la compagnia. A volte scherzavo, a volte ridevo; ma sempre, mal coprivo col riso il pianto della mia anima. La mia allegrezza fu la malinconia. Il senso del dolore è stato in me molto più sviluppato di quello del piacere; perché in ogni piacere mettevo l'amaro, il veleno al fondo... E col passar degli anni e dopo tante strazianti sofferenze, cercavo sempre più la solitudine, la pace, la notte. La notte: tempo del sogno che conduce l'anima al cielo delle speranze. La notte: datrice di serenità, perché mozza e tronca ogni stanco pensiero che l'umida ombra et ogni quiete apalta, e dall'infima parte alla più alta, un sogno spesso porto... La notte: datrice di profonda pace, perché dominata «dall'ombra del morir, per cui si ferma ogni miseria, all'alma, al cor nemica» – come scrissi in un mio sonetto, – e perchè cancella dall'anima dei buoni le ire e i tedi della vita. Un'altra volta scrissi questo madrigale, nel quale il pensiero della vecchiaia richiamava il pensiero della morte:

*Quantunque 'l tempo ne costringa e sproni  
ognor con maggior guerra  
a render alla terra  
le membra afflitte, stanche e pellegrine,  
non ha però 'ncor fine  
che l'alma attrista e me fa così lieto.  
Né par che men perdoni  
a chi 'l cor m'apre e serra,  
nell'ore più vicine  
e più dubiose d'altro viver quieto;  
ché l'error consueto,  
com più m'attempo, ognor più si fa forte.*

*O dura mia più c'altra crudel sorte!  
Tardi orama' puo' tormi tanti affanni;  
c'un cor che arde e arso è già molt'anni  
torna, se ben l'ammorza la ragione,  
non più già cor, ma cenere e carbone.*

«E verso i miei ottant'anni, sempre più stanco del lavoro e della malvagità degli uomini, la mia vita era divenuta sempre più oscura, e tetra, e piena di tedio. Le mie penose esperienze mi avevano insegnato in che carcer quaggiù l'anima vive. Ed ero convinto sempre più che quel sol ha miglior sorte, chi ebbe al suo parto più presso la morte... Ma non disperavo, perché avevo un'ancora di salvezza in Dio. E sempre più spesso prendevo in mano la Bibbia, l'eterno libro che aprivo ed interrogavo nelle ore di maggior raccoglimento, e che mi portava verso i concetti più grandi e sublimi. Ormai vecchio e pieno di peccati, mi vedevo prossimo alla morte del corpo e dell'anima – e tuttavia nutrivo ancora il mio cuore di velenose passioni. Non avevo in me forza di mutar vita e costume senza il divino e potente soccorso del Signore che mi guidava e frenava nell'ingannevole cammino. E pregavo il signore che l'anima fosse ricreata, non come prima, dal nulla, ma dallo stato di miseria a quello dalla divina beatitudine. E prima che la spogliasse della sua veste mortale, di dimezzarmi la lunga ed erta via, e così, più facile e certo sarà il mio ritorno. E questo mio sonetto aveva, nel suo solene pensiero della morte, un fremito di preghiera. Sentitelo, e pregate anche voi per me:

*Carico d'anni e di peccati pieno  
e col trist'uso radicato e forte,  
vicin mi veggio a l'una e l'altra morte,  
e parte 'l cor nutrisco di veleno.  
Né proprie forze ho, c'al bisogno sièno  
per cangiar vita, amor, costume e sorte,  
senza le tuo divine e chiare scorte,  
d'ogni fallace corso guida e freno.*



*Signor mio car, non basta che m'invogli  
c'aspiri al ciel sol perché l'alma sia,  
non come prima, di nulla creata.  
Anzi che del mortal la privi e spogli,  
prego m'ammezzi l'alta e erta via,  
e fie più chiara e certa la tornata.*

«E il tempo passava, e la mano tremava, e le forze mi abbandonavano... Solo la fede in Dio restava immutata, anzi, sempre più accresciuta, a mano a mano che mi avvicinavo alle porte del Suo regno. E supplicavo devotamente il Signore perché facesse nell'anima mia una pace in cui più nessuna lotta potesse aver luogo. E ho fatto questo sonetto-preghiera, con tutta l'umiltà; ma anche con devota intimità, perché sempre ho sentito il Signore vicino a me. Aspiravo a rinnovarmi, contemplavo il potere del Signore, la mia anima cantava un salmo, – ed il pensiero della morte ha ceduto a quello dell'Eternità –. Ascoltate ora questa mia invocazione, piena del profondo ardore di cui la mia anima era pervasa:

*Deh fammiti vedere in ogni loco!  
Se da mortal bellezza arder mi sento,  
appresso al tuo mi sarà foco ispentto,  
e io nel tuo sarò, com'ero, in foco.  
Signor mie caro, i' te sol chiamo e 'nvoco  
contr'a l'inutil mie cieco tormento:  
tu sol puo' rinnovarmi fuori e dentro  
le voglie e 'l senno e 'l valor lento e poco.  
Tu desti al tempo, Amor, quest'alma diva  
e 'n questa spoglia ancor fragil e stanca  
l'incarcerasti, e con fiero destino.  
Che poss'io altro che così non viva?  
Ogni ben senza te, Signor, mi manca;  
il cangiar sorte è sol poter divino.*

«Sì, mi sentivo vecchio, molto vecchio, – e non mi bastava più neppure l'arte. Vedevo, con l'anima addolorata di un'immensa



Biserica în care a fost botezat Michelangelo (Caprese, Arezzo).

tristezza, crollare tutto intorno a me, e dentro di me: persino i miei sogni d'arte. Onde, nei miei ultimi anni, mi rifugiai nell'amore divino e nella speranza in Dio. Già il corso della mia vita, fragile barca in mare tempestoso, era giunto al porto ove si passa a render giustificazione delle azioni, buone e cattive. Ora conoscevo bene di quanto errore fosse piena la mia fantasia per la quale feci dell'arte il mio idolo e tiranno. Che diveranno i vani pensieri d'amore, se ora m'avvicinavo alla morte del corpo di cui ero sicuro, e alta morte spirituale di cui avvertivo la minaccia? La mia arte non potrà più acquistare l'anima, ormai tutta rivolta a quell'amore divino, che aperse le braccia in croce per prenderci con sé.

«Scrivendo quest'ultimo sonetto, nel quale avevo fuso i più importanti motivi della mia poesia, volevo offrire al Signore tutto quello che Gli potevo offrire di meglio: la mia opera e la mia fervida passione d'artista:

*Giunto è già 'l corso della vita mia,  
con tempestoso mar, per fragil barca,  
al comun porto, ov' a render si varca  
conto e ragion d'ogni opra trista e pia.*



*Onde l'affettuosa fantasia  
che l'arte mi fece idol e monarca  
conosco or ben com'era d'error carica  
e quel c'a mal suo grado ogn'uom desia.  
Gli amorosi pensier, già vani e lieti,  
che fien or, s'a duo morte m'avvicino?  
D'una so 'l certo, e l'altra mi minaccia.  
Né pinger né scolpir fie più che quieti  
l'anima, volta a quell'amor divino  
c'aperse, a prender noi, 'n croce le braccia.*

«Così, il Signore forse mi darà la pace, il perdono e la Sua benedizione. Il Signor Iddio da mal vi guardi et me, Michelangiolo Buonarroto, insieme con voi»<sup>1</sup>.

## OPERE ALE RENĂȘTERII REPRODUSE ÎN VOLUMELE ANTERIOARE ALE PREZENTEI LUCRĂRI

<sup>1</sup> Cuvântare ținută la aniversarea festivă a 500 de ani de la nașterea lui Michelangelo. – Caprese (Arezzo, Italia), 24 august, 1975. – Trad. în lb. română – în vol. Ovidiu Drimba, „Studii și eseuri de literatură universală“, ed. Saeculum I.O., 2006.



## Arhitectura

### Italia

*Palatul Dogilor* – VIII, 111. – *Ca d'Oro* – VIII, 115. – *Capela Colleoni* (Amadeo), – IX, 53. – *Palatul Medici-Riccardi* (Michelozzo), – IX, 131. – *Palatul Ducal din Urbino* (Laurana), IX, 209. – *Palatul Vendramin-Colergi* (Pietro Lombardo), IX, 393. – *Palatul Comunal* (Verona), IX, 397. – *S. Maria Novella* (fațada – Alberti), X, 99. – *Palatul Strozzi* (B. da Maiano), – X, 117. – *Domul din Florența* (cupola de Brunelleschi), – X, 7. *Chiesa della Consolazione* (Todi, planul de Bramante), – X, 61. – *La Rotonda* (Palladio), – X, 127. – *Palazzo del Te* (Giulio Romano), – X, 147. – *Vila Poggio a Caiano* (Giuliano da Sangallo), – X, 153. – *Libreria și loggetta* (Sansovino), – X, 133. – *Palatul Pandolfini* (Rafael), – X, 167. – *Certosa di Pavia* (Amadeo), – X, 177. – *Vila Cafaggiolo* (Michelozzo), – X, 199. – *Biserica S. Biaggio* (Montepulciano, Antonio da Sangallo). – *Biserica S. Bernardino* (Aquila), – X, 221. – *Tempietto ( S. Pietro in Montorio*, de Bramante), – X, 243. – *Cupola S. Pietro* (Michelangelo – ușor modificată). – X, 377. – *S. Maria delle Grazie* (Benedetto da Maiano, Arezzo), – XI, 85. – *Fortăreața Soncino* (Lombardia), IX, 240. – Pietro Lombardo, *S. Maria dei miracoli* (Veneția), – XI, 332. – Palladio, *Palazzo Chiericati* (Vicenza). – IX, 359.

### Germania

*Palatul Primăriei* (Paderborn), – IX, 45. – *Palatul Gewandhaus* (Brannschweig), – IX, 61. – *Palatul Schwarzenberg* (Praga), – IX, 347. – *Porticul Primăriei* (Köln), – IX, 51.



**Franța**

*Castelul Brissac*, – IX, 49. – *Castelul Chaumont*, – IX, 65. – *Castelul Chenonceau*, – IX, 77 și IX, 41. – *Castelul Chambord*, – IX, 63. – *Castelul Blois*, – IX, 101. – Curtea Castelului *Villandry*, – IX, 104. – *Castelul Cheverny*, – IX, 333. – *Hotel Carnavalet* (Pierre Lescot), – IX, 343. – *Oraș ideal Sforzinda* (desen de Filarete) – IX, 202. – *Oraș ideal* (desen de Piero della Francesca sau Laurana), – IX, 309.

**Spania**

*Palacio del Infantado* (Guadalajara), VIII, 55. – *Lonja de la Seda* (Palatul Bursei, Valencia), – VIII, 177. – *Biserica din Escorial*, fațada (Juan de Herrera), – X, 75. – *Palatul Universității* (din Alcalá de Henares), – X, 375 și XI, 41.

**Anglia**

*Hampton Court*, – IX, 89 și 331. – *Burghley House*, – IX, 93. – *Colegiul St. John* (Univ. Cambridge), – IX, 121. – *Trinity College* (Cambridge), X, 109. – *Casa John Harvard* (Stratford-upon-Avon), X, 307. – *Casa natală a lui Shakespeare* (Stratford), – X, 299.

**Țările de Jos**

*Cancelaria Veche* (fațada, Bruges), – IX, 399.

**Sculptura**

Donatello, *Gattamelata*, – V, 287. – Donatello, *Niccolo da Uzzano*, – IX, 250. – Jacopo della Quercia, *Acca Laurenzia*, – X, pe copertă. – Benvenuto Cellini, *Perseu*, – IX, 55. – Luca della Robbia, *Madonna cu trandafiri*, – X, 261. – Andrea della Robbia, *Bunavestire*, – X, 251. – Giambologna, *Mercur*, – IX, 103. – Michelangelo, *Madonna lângă trepte*, X, 89. – Michelangelo, *Pietà*, – X, 103. – Michelangelo, *Autoportret* (detaliu), – XI, 265. – Michelangelo, *David*, – X, 271. – Verrocchio, *Sf. Toma și Iisus Hristos*, – C, 373. – Verrocchio, *Condotierul Colleoni*, V, 289. – Cellini, *Perseu* (Loggia dei Lanzi), IX, 55. – Benvenuto Cellini, *Solnița* (lucrată pentru Francisc I), – X, 279. – Michelangelo, *Coborârea în mormânt* (domul din Florența), X, 69.

Veit Stoss, *Sărutul lui Iuda* (altorelief), – VII, 341. – Gerard van Leyden, *Autoportret*, – VII, 347. – Adam Kraft, *Autoportret* (domul din Nürnberg), – VIII, 57. – Anton Pilgram, *Autoportret* (domul din Viena), – VIII, 131.

Jean Goujon, *Diana de Poitiers*, – X, 281.



## Pictura

### Italia

– Fra Angelico, *Bunavestire* (Prado), – VIII, 259. – *Fuga în Egipt*, – VIII, 261. – Antonello da Messina, *Portretul unui bărbat* (Londra), – XI, 57. – Antonello da Messina, *Portretul unui condotier*, – IX, 263. – Andreea del Castagno, *Boccaccio*, – XI, 257.

– Jacopo Bellini, *Piață venețiană*, – XI, 307. – Ambrogio de Predis, *Împăratul Maximilian I*, – IX, 39. – Gentile Bellini, *Un ienicer*, – V, 337. – Gentile Bellini, *Muhammad II*, – V, 339. – Giovanni Bellini, *Dogele Leonardo Loredan*, – XI, 73. – Botticelli, *Nașterea Venerei* (detaliu), – VI, 53. – Bronzino, *Clement VII*, – X, 81. – Bronzino, *Machiavelli*, – XI, 259. – Carpaccio, *Două curtezane*, – X, 139. – Carpaccio, *S. Giorgio ucide balaurul*, – XI, 349. – Carpaccio, *Sf. Ieronim în studio*, – X, 355. – Carpaccio, *Scenă de interior* (Acc. Bergamo), – X, 215.

– Fra Bartolomeo, *Savonarola*, – X, 11. – Gentile da Fabriano, *Adorația Magilor*, – VII, coperta IV. – Ghirlandaio, *Nașterea S. Ioan Botezătorul*, – X, 313. – Ghirlandaio, *Lorenzo dei Medici între doi umaniști* (detaliu), – XI, 365. – Ghirlandaio, *Viziunea S. Fina*, – XI, 231. – Ghirlandaio, *Bătrânul și repotul*, – XI, 248. – Ghirlandaio, *Nașterea Fecioarei*, – X, 313. – Benozzo Gozzoli, *S. Augustin în extaz*, – VII, 13. – Giorgione, *Furtuna*, – XI, 233. – Mantegna, *Ducele și cardinalul*, XI, 19. – Mantegna, *Familia ducelui Gonzago*, – XI, 11.

– Leonardo da Vinci, *S. Ana, Fecioara și Pruncul*, – IX, coperta IV. – Filippo Lippi, *Fecioara cu Pruncul*, – XI, 357. – Filippino Lippi, *Apariția Fecioarei*, – XI, 357. – Filippino Lippi, *Autoportret*, – XI, 399. – Melozzo da Forlì, *Federico da Martijeltre cu fiul*, – IX, 213. – Michelangelo, *Creația omului*, –

X, 19. – Michelangelo, *Creația femeii*, – XI, 65. – Michelangelo, *Sibila*, – XI, 95. – Michelangelo, *Ezechiel*, – XI, 93. – Michelangelo, *Delfica*, – X, coperta IV). – Michelangelo, *Pietă*, – X, 103. – Michelangelo, *David*, – X, 371. – Perugino, *Maria Magdalena*, – XI, 60. – Peselino, *Tineri nobili*, – X, 265. – Piero della Francesca, *Adorația Crucii*, – XI, 174. – Piero della Francesca, *Federico da Montefeltro*, – XI, 49. – Pisanello, *Genevra d'Este*, – X, 229. – Pollaiuolo, *Portretul unei necunoscute* (sau Profil de femeie), – XI, 363 și X, copertă. – Pollaiuolo, *Galeazzo Sforza*, – IX, 199. – Pontormo, *Cosimo dei Medici*, – IX, 39.

– Rafael, *Madonna della Seggiola*, – IX, coperta. – Rafael, – *Ptolemeu și Boetiu*, – VI, 307. – Rafael, *Alessandro IX Borgia*, – X, 23. – Rafael, *Leon X*, – X, 25. – Rafael, *Iuliu II*, – X, 77. – Rafael, *Baltassare Castiglione*, – X, 293. – Rafael, *Agnolo Doni*, – XI, 345. – Rafael, *Fecioara cu sticletele*, – XI, 69. – Rafael, *La belle jardinière*, – X, 245. – Rafael, *Coborârea în mormânt*, – XI, 180.

– Giovanni Santi, *Boethius*, VI, 27. – Sodoma, *S. Caterina de Siena în extaz*, – VIII, 297. – Tițian, *Paolo III*, – X, 83. – Tițian, *Venus și Amor*, – XI, 123. – Tițian, *Sixt IV*, – X, 91. – Tițian, *La bella*, – XI, 87. – Tițian, *Flora*, – XI, 355. – Tițian, *Boccaccio*, – XI, 115. – Tițian, *Portretul unui necunoscut*, – XI, 331. – Paolo Uccello, *Prezentarea la templu*, – XI, 103. – Vasari, *Atelier de țesătorie*, – IX, 267. – Vasari, *Lorenzo dei Medici*, – IX, 133. – Tițian, *Venus și Amor*, – XI, 123. – Bartolomeo Veneto, *Portretul unei venețiene*, – XI, 350.

### Germania

Jörg Syrlin, *Pitagora*, – V, 263. – Jörg Syrlin, *Ptolemeu*, – V, 285. – Cranach cel Bătrân, *Luther*, – X, 29 și X, 35. – Cranach, *Luther* (gravură), – XI, 34. – Cranach, *Iudita* (detaliu), – XI, 133. – Cranach, *Vânătoarea* (detaliu), – X, 235. – Dürer, *Pirkheimer*, – XI, 150. – Dürer, *Erasm*, – XI, 171. – Dürer, *Erasm* (desen), – XI, 175. – Dürer, *Hier. Holzschuher*, – XI, 285. – Dürer, *Autoportret* (Prado), – XI, pe copertă. – Dürer,



*Sebastian Brant* (desen), – XI, 363. – Holbein, *Henric VIII*, – IX, 91. – Holbein, *Jane Seymour*, – IX, 125. – Holbein, *Ambasadorii*, – IX, 223. – Holbein, *Thomas Morus*, – IX, 227. – Holbein, *Henric VIII*, – X, 61. – Holbein, *Erasm*, – XI, 171. – Holbein, *Th. Morus cu familia* (desen), – X, 347. – Lochner, *Fecioara între trandafiri*, – VIII, 295. – Schongauer, *Fecioara cu Pruncul*, (gravură), – VIII, 299. – Simon Bening, *Luna Aprilie* (miniatură), – X, 123. – Bening, *Luna Iunie și Iulie* (minaturi), – V, 117 și 107.

### Țările de Jos

Bruegel, *Dans țărănesc*, – X, 321. – Bosch, *Fiul risipitor*, – XI, 45. – Bruegel, *Nuntă țărănească*, – X, 225. – Dick Bouts, *Cina cea de taină*, – VIII, 303. – Maestrul din Flémale (Robert Campin), – *Portret de femeie*, – VIII, pe copertă. – Maestrul din Flémale, *Interior flamand* (Prado), – X, 269. – Quentin Metsys, *Erasm*, – X, 361. – Memling, *Omul cu medalion*, – VIII, 317. – Pol Limbourg, *Castelul Louvre* (miniatură), – IX, 33. – Van Eyck, *Portretul soției*, – VIII, 313. – Van Eyck, *Soții Arnolfini*, – IX, 177. – Van der Weiden, *Maria Magdalena*, – XI, pe copertă. – Van der Weiden, *Coborârea de pe Cruce*, – VIII, 307. – Van der Weiden, *Filip cel Bun*, – IX, 79. – Van der Weiden, *Portret de femeie*, – VIII, 319. – Joost van Gent, *Albertus Magnus*, – VI, 381. – Joost van Gent, *Toma din Aquino*, – VII, 73. – Joost van Gent, *Petrarca*, – XI, 111.

### Franța

Jean Clouet, *Portretul delfinului Francisc*, – XI, 161. Jean Clouet, *Francisc I*, – IX, 75. – Fr. Clouet, *Carol IX*, – IX, 99. – Fr. Clouet, *Regina Elisabeta a Franței* (soția lui Carol IX), – IX, 105. – Fr. Clouet, *Guillaume Budé*, – XI, 145.

### Spania

Pedro Berruguete, *S. Domenico la tribunalul Inchiziției*, – X, 173. – El Greco, *Hristos purtând crucea*, – X, 248. – El Greco, *Sfânta Familie* (detaliu), – XI, 319.

## Artiști ai Renașterii – nume și supranume

*Andrea del Sarto*, – Andrea d'Agnolo (1468–1531) – pictor italian  
*Bassano, Jacopo*, – J. da Ponte (c. 1510–1592), pictor it.  
*Beato Angelico*, – Guido di Pietro; Fra Giovanni da Fiesole (c. 1400–1455), pictor it.;  
*Bergognone*, – Ambrogio da Fossano (știri între 1481–1532), pictor it.  
*Bermejo*, – Bartolomé de Cardenas (c. 1440 – început s. 16), pictor spaniol  
*Bosch*, – Hieronymus van Aeken (c. 1450–1516), pictor flamand  
*Botticelli*, – Alessandro di Mariano Filipepi (1445–1510), pictor it.  
*Bramante*, – Donato di Pascuccio di Antonio (1444–1514), arhitect și pictor it.  
*Bramantio*, – Bartolomeo Suardi (? – c. 1356), arhitect și sculptor it.  
*Bronzino*, – Angelo Tori (1501–1572), pictor it.  
*Cima da Conegliano*, – Giovanni Battista Cima (c. 1459–1517), pictor it.  
*Correggio*, – Antonio Allegri (c. 1489–1534), pictor it.  
*Daniele da Volterra*, – Daniele Ricciarelli (c. 1500–1566), pictor it.  
*Della Quercia, Jacopo*, – Jacopo di Pietro, di Agnolo (c. 1371–1438), sculptor it.  
*Donatello*, – Donato di Niccolò Bardi (c. 1386–1466), sculptor it.  
*Filarete*, – Antonio Averlino (c. 1400–1465), arhit. și sculptor it.  
*Gentile da Fabriano*, – Gentile di Nicolò di Giovanni di Massio (c. 1370–1427), pictor it.  
*Ghirlandaio*, – Domenico Bigordi (1449–1494), pictor it.  
*Giambellino*, – Giovanni Bellini (c. 1430–1516), pictor it.



*Gimabologna*, – Jean de Boulogne (c. 1524–1608), sculptor it.  
*Giorgione*, – Giorgio da Costelfranco (c. 1477–1510), pictor it.  
*Giusto di Gand*, – Joost van Wassenhove (c. 1440 – c. 1475),  
 pictor flamand  
*Griinewald*, – Mathias Gothardt (sau Neithardt, – c. 1470–1528),  
 pictor german  
*El Greco*, – Dominikos Theotokòpulos (1541–1614), pictor spaniol  
*El Mudo*, – Juan Fernandez de Navarrete (1526–79), pictor spaniol  
*Lucas van Leyden*, – Lucas Jacobsy (1494–1533), pictor olandez  
*Mabuse*, – Jan Gossaert (1472 c. – 1536), pictor olandez  
*Masaccio*, – Tommaso di ser Giovanni Guidi (1401–1428), pictor  
 it.  
*Masolino*, – Tommaso di Cristoforo Fini (1383 – c. 1447), pictor it.  
*Palladio*, – Andrea della Gondola (1508–1580), artist și tratatist it.  
*Palma il Vecchio*, – Jacopo Negretti (c. 1480–1528), pictor it.  
*Parmigianino*, – Francesco Mazzola (1503–1540), pictor it.  
*Perugino*, – Pietro Vannucci (c. 1445–1423), pictor it.  
*Pesellino*, – Francesco di Stefano (1422–1457), pictor it.  
*Pinturicchio*, – Benardino di Betto (1454–1513), pictor it.  
*Pisanello*, – Antonio Pisano (c. 1395 – c. 1455), pictor și medalier  
 it.  
*Pontormo*, – Japoco Carrucci (1494–1555), pictor it.  
*Pordenone*, – Giov. di Sacchis (1484–1539), pictor it.  
*Pollaiolo*, – Antonio Jacopo Benci (1432–1498), fam. de pictori  
 ital.  
*Rossellino*, – Benardo Gambarelli (1409–1464), sculptor, artist ital.  
*Rosso Fiorentino*, – Giov. Battista di Jacopo dei Rossi (1494–  
 1540), pictor it.  
*Sangallo, da*, – Francesco Giamberti (fam. c. 1455–1546), arhitect  
 ital.  
*Sansovino*, – Andrea Contucci (c. 1460–1528), arhit. și sculptor it.  
*Sansoviono*, – Jacopo Tatti (1486–1570), arhitect și sculptor it.  
*Sassestta*, – Stefano di Giovani (c. 1400–1450), pictor ital.  
*Seb. del Piombo*, – Sebastiano Luciani (c. 1485–1547), pictor ital.  
*Sodoma*, – Giov. Antonio Bazzi (1477–1549), pictor ital.  
*Tintoretto*, – Jacopo Robusti (1518–1594), pictor it.

*Uccello*, – Paolo di Dono (1397–1475), pictor it.  
*Vecchietta*, – Lorenzo di Pietro (c. 1412–1480), sculptor și pictor it.  
*Veronese*, – Paolo Caliari (1528–1588), pictor it.  
*Verrocchio*, – Andrea di Cione (1435–1588), sculptor, pictor și  
 giuvaergiu it.  
*Vigaola*, – Jacopo Barozzi (1507–1573), arhit. it.



# BIBLIOGRAFIE

.



1. Mihail Alpatov, *Istoria artei. Vol. II. Artă Renașterii și a epocii moderne.* – Ed. Meridiane, Buc., 1965
2. Piero d'Ancona, *Mantegna.* – Ed. Pizzi, Milano (f. a.)
3. Guglielmo de Angelis d'Ossat, *L'Architetto.* – În *Michelangelo. Artista. Pensatore. Scrittore.* Vol. II. – Ist. De Agostini, Novara, 1965
4. Giulio Carlo Argan, *Storia dell'arte italiana.* Vol. II. – Sansoni, Firenze, 1969
5. – ” – *Fra Angelico,* – Skira, Genève, 1955
6. – ” – *Le Cinquecento italien et l'idéalisme.* – În René Huyghe, *L'art et l'homme,* vol. II – Larousse, Paris, 1958
7. Giuseppe Argentieri, *La Pittura del Rinascimento in Europa.* – Mondadori, Milano, 1960
8. Frank Arnau, *Artă falsificatorilor – falsificatorii artei.* – Meridiane, Buc., 1970
9. Giovanni Arpino, *Apocalisse contadina.* – În *Opera completa di Bruegel.* – Rizzoli, Milano, 1967
10. Rossario Assunto, *Peisajul și estetica.* Vol. I – Meridiane, Buc., 1986
11. Al. Balaci, *Mantegna.* – Meridiane, Buc., 1980
12. Umberto Baldini, *La scultura.* – În *Michelangelo. Artista, Pensatore, Scrittore.* De Agostini, Novara, 1965
13. Alessandro Ballarin, *Tiziano.* – Sadea-Sansoni, Firenze, 1968
14. Liliana Balzaretti, *Arte figurative.* – În *Europa nel tempo,* vol. IV. – Ed. Bietti, Milano, 1970
15. Eugenio Battisti, *Le Quattrocento,* – În R. Huyghe, *L'art et l'homme,* vol. II, Larousse, Paris, 1958



16. Germain Bazin, *La scultura francese*. – Ed. Fabbri, Milano, 1968
17. Luisa Becherucci, *Raffaello e la pittura*. – În *Raffaello. L'opera. Le fonti. La fortuna*. vol. I. – De Agostini, Novara, 1968
18. Luciano Berti, *Beato Angelico*. – Fabbri, Milano, 1964
19. Luciano Berti, *Andrea del Castagno*. – Sansoni, Firenze, 1966
20. Sylvie Béguin, *Sodoma*. – În *Enciclopedia picturii italiene*. – Ed. Meridiane, Buc., 1974
21. Fred Bérence, *Renașterea italiană*, Vol. I–II. – Meridiane, Buc., 1969
22. Bernard Berenson, *Pictorii italiani ai Renașterii*. – Meridiane, 1971
23. Ion Biberi, *Breugel*. – Meridiane, Buc., 1969
- L. F. Bol, *Van Eyck*. – Ed. Paoline, Roma, 1966
25. Miklos Boskovitz, *Prospettiva*. – În *Arte 2/II*, ed. Fischer-Feltrinelli, Milano, 1973
26. Remo Branca, *Rafael*. – Meridiane, Buc., 1973
27. Giulia Brunetti, *Ghiberti*. – Sansoni, Firenze, 1966
28. Cristina Bucci, – În *Arte. La grande storia dell'arte. Vol. III. Il Quattrocento*, Ed. E-ducation, Firenze, 2005
29. Susana Buricchi, – în *Arte. Vol. IV. Il Cinquecento* Ed. E-ducation, Firenze, 2005
30. Peter Burke, *Storia dell'arte italiana*, vol. II. – UTET, Torino, 1979
31. Maria Busagli, *Bosch*. – Sansoni, Firenze, 1966
32. Alberto Busignani, *Verrocchio*, – Sansoni, Firenze, 1966
33. Alberto Busignani, *Piero della Francesca*. – Sansoni, Firenze, 1967
34. Adelelmo Campana, *Leonardo*. – Ed. Accademia, Milano, 1973
35. Ferdinando Castagnoli, *Raffaello e la Antichità*. – În *Raffaello. L'opera. Le fonti. La fortuna*. Vol. II. De Agostini, Novara, 1968

36. André Chastel, *Storia dell'arte italiana* (și articole în *Enciclopedia picturii italiene*), Laterza, Bari, 1987
37. André Chastel, *L'artista*. – în *L'Uomo del Rinascimento*, Laterza, Bari, 1988
38. André Chastel, *I Centri del Rinascimento. Arte italiana 1460–1500*. – Feltrinelli, Milano, 1965
39. N. Chessa – *Arte nei Paesi Bassi*. – În *Enciclopedia dei popoli di Europa*, vol. VIII. – Ed. Confalonieri, Milano, 1973
40. Maria Chiarini, *Ghirlandaio*. – Fabbri, Milano, 1966
41. Alessandro Conti, *Tecniche artistiche*. – În *Arte 2/II*. Fischer Feltrinelli, Milano, 1971
42. Manuel B. Cossio, *El Greco*. – Meridiane, Buc. 1985
43. Șt. Crudu, *Note la Vasari. Viețile celor mai de seamă pictori, sculptori și arhitecți*, vol. I–II. – Meridiane, Buc., 1962
44. Allan Cunningham, *Pictori englezi*. – Meridiane, 1987
45. Robert Delevoy, *Bruegel*. – Ed. Skira, Genève, 1959
46. Robert Delevoy, *Bosch*. – Ed. Skira, Genève, 1960
47. Jean Delumeau, *La civilisation de la Renaissance*. – Arthand, Paris, 1967. – Ed. Meridiane, 1995
48. George Duby, *Le basi di un nuovo umanesimo. 1280–1440*. – Skira-Fabbri, Milano, 1966
49. Alexander Duckers, *Van der Weiden*. – Fabbri, Milano, 1965
50. Herbert von Einem, *Michelangelo*. – Ed. Meridiane, 1984
51. Giorgio Fagin, *Memling*. – Fabbri, Milano, 1966
52. Paul Fierens, *Peinture flamande, des origines à 1550*. – Ed. Braun, Paris, (f. a.)
53. Paul Fierens, *Memlinc*. – Ed. Braun, Paris, (f. a.)
54. Henri Focillon, *Evul Mediu gotic*. – Ed. Meridiane, 1974
55. Henri Focillon, *Piero della Francesca*. – Meridiane, 1983
56. Max Friedländer, *De la Van Eyck la Bruegel*. – Meridiane, 1975
57. Eugenio Garin, *Il Pensiero*. – În *Michelangelo. Artista. Pensatore. Scrittore*. Vol. II. De Agostini, Novara, 1965



58. Aldo Garzanti, *Enciclopedia dell'arte*. – Ed. Garzanti, Milano, 1971
59. Robert Genaille, *Istoria artei spaniole*. – Meridiane, 1975
61. Renato Ghiotto, *Libertà di uno spirito religioso*. – În *L'opera completa di Giov. Bellini*. Ed. Rizzoli, Milano, 1971
62. Vincenzo Golzi, *Le Poesie*. – În *Raffaello. L'Opera. Le fonti. La Fortuna*. – De Agostini, Novara, 1968
63. E. H. Gombrich, *La storia dell'arte*. Raccontata da E. H. J. – Einaudi, Torino, 1966
64. E. H. Gombrich, *Normă și formă*. – Meridiane, 1981
65. Maria Gómez Moreno, *La scultura spagnola*, – Fabbri. Milano, 1968
66. Dan Grigorescu, *Arta engleză*. – Meridiane, Buc., 1989
67. Paul Guinard, *El Greco*. – Skira, Genève, 1959
68. Viorica Guy Marica, *Studiu introductiv la Carel van Mander, Cartea pictorilor*, – Meridiane, 1977
69. F. E. Halliday, *Cultural history of England*. Thames and Hudson, London, 1968
70. Arnold Hauser, *Storia sociale dell'arte*. Vol. I. – Einaudi, Torino, 1956
71. Hennessy – vezi Pope-Hennessy
72. Werner Hofmann, *Arte dei Paesi Bassi*. – *Arte franceze*. – În *Arte I*, – Encicl. Fischer-Feltrinelli, Milano, 1968
73. Adeline Hulftegger, *Réticences de l'Allemagne devant la Renaissance*. – În Huyghe, *L'art et l'home*, vol. II, Larousse, Paris, 1958
74. René Huyghe, *La Renaissance italienne et le beau idéal*. – În *L'art et l'homme*, Larousse, Paris, 1958
75. Michel Laclotte, *Pisanello*. – În *Enciclopedia picturii italiene*, Meridiane, 1974.
76. Enrique Lafuente Ferrari, *Historia de la pintura española*. – Salvat Ed., Madrid, 1971
77. Émile Langui, *Portraits flamands du XV au XVIII siècle*. – Albin Michel, Paris, 1969

78. Jacques Lassaigne, *La peinture espagnole. Des fresques romanes au Greco*. – Skira, Genève, 1952
79. Emilio Lavagnino, *Leonardo a Roma*. – În *Leonardo da Vinci*. De Agostini, Novara, 1956
80. Viktor Lazarev, *Originile Renașterii italiene. Quattrocento timpuriu*. – Meridiane, 1985
81. Margherita Lenzoni Moriondo, *Signorelli*. – Sansoni, Firenze, 1966
82. Gottfried Lindemann, *Il trionfo del Rinascimento*. Ed. Salani, 1966
83. Leopoldo Mabileau, *Leonardo in Francia*. – În *Leonardo da Vinci*, De Agostino, Novara, 1956
84. Carel van Mander, *Cartea pictorilor*. Meridiane, 1977
85. Alberto Martini, *Mantegna*. – Fabbri, Milano, 1964
86. Alberto Martini, – În „*Capolavori nei secoli*“. *Il Rinascimento e il Manierismo*, vol. VI, Fabbri, Milano, 1963
87. Giuseppe Marchini, *Architetture*. – În *Raffaello*, – De Agostini, Novara, 1968
88. J. J. Mayoux, *Pittura engleză*, – Meridiane, Buc., 1975
89. Franco Mazzini, – în „*Capolavori nei secoli*“, vol. V, *Dal tardo gotico al Rinascimento*. – Fabbri, Milano, 1962
90. Raffaello Monti, *Raffaello*. – Sansoni, Firenze, 1966
91. Elsa Morante, *Il Beato, propagandista del Paradiso*. – În *L'opera completa dell'Angelico*, Rizzoli, Milano, 1970.
92. Eduardo Mottini, *Storia dell'arte italiana* (ed. XVIII), – Mondadori, Milano, 1942
93. Peter Murray, *Masaccio*. – În *Enciclopedia picturii italiene*, Meridiane, 1974
94. Adina Nanu, *Antonello da Messina*. – Meridiane, 1969
95. A. Necchi, *Arte în Anglia*. – În *Enciclopedia dei popoli di Europa*, vol. V, – Confalonieri, Milano, 1968
96. Alessandro Niccoli, *Enciclopedia dell'arte Ruminelli*, – di Al. Niccoli, vol. I–IV. – Ist. Editoriale Europeo, Roma, 1968



97. Giorgio Nicodemi, *La vita e le opere*. – În *Leonardo da Vinci*, – De Agostini, Novara, 1958
98. Rodolfo Palluchini, *Le Cinquecento à Venise*. – În R. Huyghe, *L'art et l'home*, vol. II, Larousse, Paris, 1958
99. Antonio Paolucci, *Falsi*, – În *Arte 2/II*. – Feltrinelli, Milano, 1971
100. Edgar Papu, *Altdorfer*. – Meridiane, Buc., 1969
101. Alessandro Parronchi, *Masaccio*. – Sadea-Sansoni, Firenze, 1966
102. Paul Philippot, *Pictura flamandă și Renașterea italiană*. – Meridiane, 1975
103. J. H. Plumb, *Splendeurs de la Renaissance*. – Hachette, Paris, 1961
104. John Pope-Hennessy, *Portretul în Renaștere*. – Meridiane, 1976
105. Pierre Pradel, *Débuts de la Renaissance hors d'Italie*. France, Flandres, Angleterre. – În R. Huyghe, *L'art et l'homme*, vol. II. – Larousse, Paris, 1958
106. Lionello Puppi, *El Greco*. – Sadea-Sansoni, Firenze, 1967
107. Lina Putelli, *Titian*. – Ed. Meridiane, Buc., 1972
108. Gabriel Rouchès, *Peinture allemande, XIV–XVI siècle*. Ed. Braun (f. a.)
109. Mario Salmi, *Presentazione*. – În *Raffaello*. – De Agostini, Novara, 1965
110. Roberto Salvini, *Arte in Germania*. – În *Enciclopedia dei popoli di Europa*. Vol. IV. – Confalonieri, Milano, 1967
111. Roberto Salvini, *La pittura*. – În *Michelangelo. Artista. Pensatore, Scrittore*. – De Agostini, Novara, 1965
112. Sergio Samek Ludovici, *La miniatura rinascimentale*. – Fabbri, Milano, 1966
113. Dora Schwarz, *Lukas Cranach*. – Fabbri, Milano, 1965
114. Edgcumbe Staley, *British painters. Their story and their art*. – T. Jacq, London (f. a.)
115. Marin Tarangul, *Bosch*. – Meridiane, 1974
116. Nello Tarchiani, *Leonardo a Firenze e in Toscana*. – În *Leonardo da Vinci*. – De Agostini, Novara, 1958

117. Alberto Tenenti, *La formazione del mondo moderno. Secoli XIV–XVIII*. – Il Mulino, Bologna, 1980
118. Jacques Thuilliers, *Corregio*. – În *Encicl. pict. ital.*. Meridiane, Buc., 1974
119. Ch. de Tolnay, *Michelangelo*. – Meridiane, 1973
120. Ch. de Tolnay, *The Sixtine Ceiling*. – Princeton, 1949
121. Ch. de Tolnay, *Personalità storica ed artistica di Michelangelo*. – În *Michelangelo. Artista. Pensatore, Scrittore*. – De Agostini, Novara, 1965
122. Bruno Toscano, *Collezionismo e mercato d'arte*. – În *Arte 2/I*, – Feltrinelli, Milano, 1971
123. M. F. Tudorow, *Albrecht Dürer*, – Fabbri, Milano, 1964
124. Antonina Valentin, *Leonardo da Vinci*, – Meridiane 1968
125. Diego Valeri, *Leonardo a Venezia*. – În *Leonardo da Vinci*. De Agostini, Novara, 1965
126. Adolfo Venturi, *Leonardo da Vinci et son école*. – Paris, 1948
127. Alessandro Visconti, *Leonardo a Milano e in Lombardia*. – În *L. da Vinci*, De Agostini, Novarra, 1956
128. Carlo Volpe, *Arte italiana. Dalle origini al Settecento*. – În *Arte I*, Fischer-Feltrinelli, Milano, 1968
129. Franz Winzinger, *Durero* (tr. span.). – Ed. Salvat, Barcelona, 1988
130. Rudolf Wittkower, *Sculptura*. – Meridiane, 1980
131. Alexander Wojciechowski, *Arta peisajului. De la Renaștere până la mijlocul sec. XX*. – Meridiane, Buc., 1974
132. Luigi Serra, *Raffaello*. – UTET, Torino, 1941
133. Élie Faure, *L'Art Renaissance*. – Hachette, Paris, 1964
134. Anna Zanoli, *Pisanello*. – Ed. Fabbri, Milano, 1964
135. Fraco Russoli, *La pittura del Rinascimento*. – Mondatori, Milano, 1962
136. Dana Roxana Hrib, *Muzeul Național Brukenthal*, Sibiu, 2007
137. Jacques Thuilliers, *Manierismul*. – În *Enc. picturii italiene*. – Ed. Meridiane, Buc. 1974



138. Frank Zölner, *Leonardo da Vinci*. – Taschen Verlag, Köln, 2000
139. Erwin Panofski, *Reaștere și Renașteri în arta occidentală*. – Meridiane, Buc., 1974
140. Giovanni Gentile, *Il pensiero di Leonardo*. – În *Leonardo da Vinci*. – De Agostini, Novara, 1956
141. P. de Colombier, *Venezia*. – În *Enc. pict. ital.*, Meridiane, Buc., 1974
142. Guglielmo Guida, *La scuola di Leonardo*. – În *L. da Vinci*. – De Agostini, Novara, 1956

## Indice de nume

### A

- Acuto, Giovanni: XII, 54, 184
- Aelst, P van: XIII, 33
- Albert: XII, 401
- Albert de Brandenburg: XIII, 150
- Alberti, L. B.: XII, 15, 32, 42, 43, 58, 69, 70, 76–82, 85, 94, 100, 110, 122, 129, 311; XIII, 237, 256
- Alcuin: XIII, 258
- Alexandru IV, papa: XII, 361
- Alexandru VI Borgia: XII, 228
- Alfonso I de Aragon: XIII, 191
- Alfonso V de Aragon: XIII, 211, 231
- Alfonso XII: XIII, 196
- Alpatov: XIII, 12
- Altdorfer, Albrecht: XII, 34, 308, 340; XIII, 114, 115, 144, 160, 163, 168–171
- Amadeo, Giovanni Antonio: XII, 29, 417, 403; XIII, 325
- Angelico, Beato: XIII, 62, 125, 278, 280, 328
- Ambrosi, Melozzo di: XII, 215
- Ammannati, Bartolomea: XII, 121, 403, 417
- Angelico, Beato: XII, 22, 39, 61, 156, 164, 168, 169–176, 177, 186, 192, 194, 200, 209, 260
- Angelico, Fra: XII, 11, 12, 54, 192, 203, 218, 238, 316, 325, 353
- Antonello: XII, 32, 292, 294
- Apelles: XII, 194, 326; XIII, 226
- Arianus: XIII, 237
- Ariosto: XIII, 236
- Aristotel: XII, 368; XIII, 236, 237
- Aragon, Alfonso de: XII, 242
- Aragon, Isabela de: XII, 32
- Arcimboldo, Giuseppe: XII, 64, 416
- Aretino, Pietro: XII, 63, 103, 109, 120, 284, 309
- Argan, Giulio Carlo: XII, 55, 143, 180, 194, 202, 248, 271, 283, 285, 303
- Ariosto: XII, 284
- Arnolfini: XIII, 42

### B

- Baden-Durlach: XIII, 159
- Baldiani, Valetina: XIII, 277
- Baldovinetti, Alessio: XII, 204
- Barbari, Jacopo de: XIII, 163
- Bardi, Donato di Niccolò: XII, 132
- Bardi, Simonetta dei: XII, 202
- Bargello: XII, 152
- Barozzi, Jacopo: XII, 121, 406
- Bartolomeo, Fra: XII, 259–261,



- 267, 344, 348; XIII, 328  
 Bartoluccio: XII, 125  
 Bassano, Jacopo: XII, 30, 51, 59, 280, 287–291, 305, 405; XIII, 25, 224, 233, 234  
 Bassano, Leandro: XII, 291, 301, 307  
 Baudelaire: XII, 338  
 Bautista, Juan: XIII, 182  
 Bazzi, Giovanni Antonio: XII, 266  
 Beauharnais, Eugène de: XII, 327  
 Beccafumi: XII, 25, 406, 409; XIII, 115  
 Bellay, Jean du: XIII, 258, 270  
 Bellini, familia: XII, 237, 249–256, 306  
 Bellini, Gentile: XII, 30, 62, 64, 104, 232, 246; XIII, 328  
 Bellini, Giovanni: XII, 21, 26, 62, 65, 104, 232, 243, 246, 257, 268, 269, 270, 272, 278, 281, 290, 192, 297, 306, 310, 413; XIII, 136, 141, 142, 148, 154, 328  
 Bellini, Jacopo: XII, 62, 236; XIII, 130, 133, 328  
 Bembo, Pietro: XII, 323, 353, 368  
 Bening, Alexander: XII, 39; XIII, 30, 31, 330  
 Bening, Paul: XIII, 30  
 Bening, Simon: XIII, 29, 30, 31  
 Berenson: XII, 179, 202, 363  
 Bernini: XII, 62, 63, 65, 100, 104, 117  
 Bermejo, B.: XIII, 180, 188, 192, 214–217  
 Berruguete, Alonso: XIII, 184, 187, 198, 201–204, 205, 206, 208  
 Berruguete, Pedro: XII, 215, 405; XIII, 20, 180, 192, 193, 201, 218–220, 330  
 Berry, Jean de: XII, 33; XIII, 28  
 Beuci, Jacopo: XII, 196  
 Betto, Bernardo de: XII, 227  
 Bibbiena: XII, 109, 119, 353  
 Bicci, Neri di: XII, 138  
 Bigardi, Domenico: XII, 204  
 Biragne: XIII, 277  
 Boccaccio: XII, 184, 185, 310, 323; XIII, 279  
 Boetius: XIII, 30  
 Boltraffio, Giovanni: XII, 339, 313  
 Bordone, Paris: XII, 280  
 Borghese, familia: XII, 46  
 Borgia, Cesare: XII, 372  
 Borgoña, Juan de: XIII, 220  
 Borman, Jan: XIII, 23  
 Borromini: XII, 117  
 Borsaro, Ermolao: XII, 103  
 Bosch, Hieronymus: XII, 51; XIII, 11, 20, 67–75, 78, 86, 87, 89, 90, 224  
 Bossi: XII, 327  
 Botez Crainic, Adriana: XII, 74  
 Botticelli, Sandro: XII, 12, 26, 31, 34, 36, 59, 60, 61, 150, 168, 178, 192, 193, 199–203, 204, 208, 223, 228, 259, 312, 316; XIII, 328  
 Boulogne, Jean de: XII, 418  
 Bouts, Dierik: XIII, 20, 30, 43, 51, 52–54, 134, 191, 266, 330  
 Bramante: XII, 22, 63, 78, 87, 89, 90, 92, 94, 97–101, 102, 103, 109, 234, 293, 325, 330,

- 345, 353, 355, 366, 380, 382, 392; XIII, 22, 168, 182, 201, 271, 308, 325  
 Bramantino, Il Francia: XIII, 310, 354  
 Brant, Sebastian: XIII, 74, 135, 146  
 Broederlam: XIII, 9  
 Broeucq, Jacques: XIII, 25  
 Bronzino: XII, 25, 26, 31, 63, 267, 406, 409, 410, 411; XIII, 33, 328  
 Bruegel: XII, 34, 51, 54  
 Bruegel, Abraham: XIII, 98  
 Bruegel, Ambrosius: XIII, 18  
 Bruegel, Jan: XIII, 98  
 Bruegel, Pieter: XIII, 12, 31, 75, 86–98, 330  
 Brunelleschi, Filippo: XII, 9, 14, 15, 40–41, 42, 43, 58, 69–75, 76, 84, 94, 97, 109, 126, 129, 132, 137, 173, 365; XIII, 325  
 Bruni, Leonardo: XII, 86, 138  
 Buckingham, lord: XIII, 303  
 Bulant, Jean: XIII, 273  
 Burckhardt, Jakob: XII, 74  
 Burgkmair, Hans: XIII, 107, 114, 116, 144, 154–156  
 Butti, Lucrezia: XII, 190
- C
- Calchondylas, Demetrio: XII, 28, 206  
 Caliari, Paolo: XII, 300  
 Calot, J.: XII, 405  
 Cambio, Arnolfo di: XII, 70  
 Cambiaso, Luca: XIII, 194, 226  
 Campin, Robert: XIII, 30, 46, 124  
 Canaletto: XII, 62, 253  
 Caracci, Annibale: XIII, 116, 117  
 Caravaggio: XII, 36, 38, 245, 407; XIII, 15, 116, 117, 251  
 Cardenas, Bartholomé de: XIII, 191  
 Carlotta de Savoia: XIII, 281  
 Carnach: XIII, 324  
 Carol I: XII, 360, 372; XIII, 252  
 Carol IV: XIII, 103, 108, 112  
 Carol VII: XIII, 278  
 Carol VIII: XII, 88; XIII, 255, 256, 258  
 Carol IX: XIII, 261  
 Carol Quintul: XII, 64, 111, 284, 301, 396; XIII, 22, 33, 35, 146, 181, 201, 208, 226, 233  
 Carolo I de Savoia: XIII, 281  
 Caron, Antoine: XII, 400; XIII, 269  
 Caroto, Francesco: XII, 280  
 Carpaccio, Vittore: XII, 30, 34, 61, 62, 187, 237, 243, 257, 258, 268, 272, 278, 302–306; XIII, 236, 154, 328  
 Carracci, Annibale: XII, 51  
 Carracci, fra'ii: XII, 64  
 Cartona, Domenico da: XIII, 256  
 Carucci, Jacopo: XII, 406  
 Castagno, Andrea del: XII, 31, 44, 54, 168, 180, 182–185, 187, 204, 325; XIII, 328  
 Castiglione, Baldassare: XII, 23, 93, 109, 146, 268, 331, 347, 353, 363  
 Caterina de Aragon: XIII, 288  
 Caterina dei Medici: XIII, 270, 273, 276, 277, 283, 284  
 Cavalieri, Tommaso: XIII, 314  
 Cazimir IV Jagelo: XIII, 118



- Cellini, Benvenuto: XII, 20, 109, 329, 400, 405, 418, 419, 420; XIII, 268, 275, 327  
 Cennini, Cennino: XII, 44  
 Cervantes: XIII, 237  
 Charonton, Enguerrand: XIII, 266  
 Chastel, André: XII, 180, 200, 202, 204, 207, 227, 242, 341, 299, 406  
 Cherico, Antonio del: XII, 39  
 Chevalier, Étienne: XIII, 278  
 Chigi, Agostino: XII, 90, 118, 297  
 Christus, Petrus: XII, 242; XIII, 43, 44  
 Cicero: XII, 292  
 Cione, Andrea di: XII, 150 (Verrocchio)  
 Cioni, Michele: XII, 150  
 Clere, Jost van: XIII, 290  
 Clement VII, papa: XII, 299, 386, 420  
 Clèves, Anne de: XIII, 175  
 Clifford of Cumberland, George: XIII, 296  
 Clouet, François: XII, 39, 405; XIII, 269, 282, 283, 284  
 Clouet, Jean: XII, 31, 39, 405; XIII, 174, 261, 265, 282, 284, 330  
 Clovio, Giulio: XII, 267; XIII, 236  
 Cock, Hieronymus: XIII, 86  
 Codussi: XII, 13  
 Coecke, Pieter: XIII, 86  
 Coello, Sánchezi: XII, 31; XIII, 193, 194, 226–227, 246  
 Coeur, Jacques: XIII, 256  
 Colantonio: XII, 242  
 Colleoni, Bartolomeo: XII, 153, 154, 318, 330, 417  
 Colombe, Jean: XIII, 29, 281  
 Colombe, Michel: XIII, 261, 262, 267  
 Colombier, P. de: XIII, 18, 19  
 Colonna, Vittoria: XII, 379, 390; XIII, 315, 317  
 Condivi, Ascanio: XII, 394, 374  
 Conegliano, Cima da: XII, 35, 243  
 Constantin cel Mare: XII, 392, 393  
 Conti, Bernadino dei: XII, 339  
 Contucci, Andrea: XII, 102  
 Corneille de Lyon: XIII, 284  
 Correggio: XII, 26, 55, 109, 234, 265, 274–277, 302, 306, 362, 409, 412, 413; XIII, 156, 192, 224, 251, 303  
 Corsini, familia: XII, 46  
 Cort, Cornelis: XII, 404  
 Cortona, Pietro da: XII, 64  
 Corvin, Matei: XII, 95  
 Cosa, Francesco: XII, 57, 236  
 Cosimo, Piero di: XII, 61, 262  
 Cosimo dei Medici: XII, 63, 64, 69, 83, 164, 182  
 Costa, Lorenzo: XII, 310  
 Cousin, Jean: XIII, 269  
 Covarrubias, Alonso de: XIII, 181  
 Cranach cel Bătrân, Lucas: XII, 32, 34, 340; XIII, 114, 144, 160–167, 168  
 Credi, Lorenzo di: XII, 150, 184, 313, 314, 339  
 Cristina, regina Suediei: XIII, 142  
 Crivelli, Carlo: XII, 247, 248; XIII, 154

- Crivelli, Taddeo: XII, 39, 57, 64, 237  
 Cusanus, Nicolaus: XIII, 51

## D

- D'Agnolo, Andrea: XII, 262  
 D'Agnolo, Jacopo di Pietro: XII, 140  
 Dalmau, Luis: XIII, 1801, 191, 211  
 D'Amboise, Georges: XII, 320; XIII, 262  
 D'Ancona, P.: XII, 236  
 D'Anjou, Louis: XIII, 32  
 D'Anjou, René: XIII, 265  
 Dante: XII, 28, 184, 219, 323, 354, 355, 385; XIII, 308, 316  
 D'Antoni, Giovanni: XII, 242  
 Da Ponte: XII, 287  
 David, Gérard: XIII, 20, 32, 62, 63–66, 76, 191  
 Delacroix: XII, 338  
 Delevoy: XIII, 90  
 Delorme, Philibert: XIII, 259, 260–271, 273  
 Demosthene: XIII, 236  
 D'Este, familia: XII, 236  
 D'Este, Beatrice: XII, 32  
 D'Este, Borso: XII, 57  
 D'Este, Ercole: XII, 32  
 D'Este, Ginevra: XII, 241  
 D'Este, Isabela: XII, 32, 222, 256, 372  
 D'Este, Lionello: XII, 82; XIII, 46  
 D'Este, Lucrezia: XII, 32  
 Dei, Benedetto: XII, 317  
 Dell'Abate Nicolò: XII, 405, 412, 413, 415

- Dioclețian: XII, 391  
 Diogene: XII, 368  
 D'Oggione, Marco: XII, 3327, 339  
 Donatello: XII, 9, 14, 17, 22, 41, 52, 53, 60, 66, 70, 72, 83, 84, 86, 125, 126, 130, 130–137, 138, 139, 145, 153, 173, 182, 187, 188, 198, 214, 318, 361, 370, 373, 374; XIII, 130, 198, 201, 327  
 Donato, Paolo di: XII, 186  
 Doni, Agnolo: XII, 374  
 D'Orléans, Charles: XIII, 258  
 Drimba, Ovidiu: XII, 340  
 Duccio, Agostino: XII, 376  
 Dürer, Albrecht: XII, 14, 27, 31, 32, 34, 60, 70, 236, 252, 292, 295, 308, 340, 404, 407, 408; XIII, 15, 80, 82, 83, 111, 112, 114, 115, 127, 134–148, 149, 150, 157, 158, 159, 160, 163, 164, 166, 167, 168, 176, 329

## E

- Edmond VI: XIII, 299  
 Eduard VI: XIII, 287, 290  
 Eleonora, regina: XII, 301  
 Eleonora de Toledo: XII, 410, 411  
 El Greco: XII, 30, 284, 290, 310, 400, 404, 405, 407; XIII, 189, 191, 194, 224, 231–252, 330  
 Elisabeta, regina Franței: XIII, 283  
 Elizabeth I: XIII, 287, 290, 291, 292, 299, 300, 302  
 El Mudo: XIII, 223, 224, 225, 236



Elsheimer, Adam: XIII, 116  
 Epicur: XII, 368  
 Erasm din Rotterdam: XII, 311;  
 XIII, 68, 97, 134, 146, 172,  
 174  
 Ernest de Saxonia: XIII, 110  
 Esop: XIII, 236  
 Este, familia: XII, 46  
 Esteban, S.: XIII, 222  
 Euclide: XII, 368  
 Eugenio IV, papa: XII, 190; XIII,  
 278  
 Euripide: XIII, 236  
 Eworth, Hans: XIII, 300

## F

Fabrizio, Gentile da: XII, 64,  
 104, 155–157, 161, 167, 170,  
 178, 180, 214, 238, 306; XIII,  
 46, 328  
 Falconetto, Giovanni: XII, 109,  
 110  
 Fancelli, Alessandro: XIII, 198  
 Fancelli, Domenico: XIII, 187,  
 199  
 Farnese, familia: XII, 46  
 Farnese, Alessandro: XII, 90  
 Fattorino, Batolomeo de Pagalo  
 del: XII, 256  
 Federico da Montefeltro: XIII, 20  
 Ferdinand III: XII, 350  
 Fernández, Alejo: XIII, 216, 217  
 Fernández, Gregorio: XIII, 187,  
 208–210  
 Fernández, Sebastian: XIII, 217  
 Ferrante: XII, 311  
 Ferrari, Gaudenzio: XII, 267  
 Ficino, Marsilio: XII, 14, 15, 28,  
 206, 214, 338, 388

Fidias: XII, 137, 320  
 Fiesole, Mino de: XII, 30, 139  
 Filarete: XIII, 326  
 Filip II: XII, 283, 284, 401; XIII,  
 70, 74, 90, 142, 182, 194, 199,  
 208, 223, 224, 226, 228, 233,  
 237, 241, 242, 245, 290  
 Filip III cel Bătrân: XIII, 36  
 Filip de Burgundia: XIII, 24, 80  
 Filipepi, Alessandro di Mariano:  
 XII, 199  
 Fini, Tomaso di Cristoforo: XII,  
 158  
 Fiorentino, Giuliano: XIII, 198  
 Fiorentino, Rosso: XII, 25, 405,  
 406, 407, 408, 409, 420; XIII,  
 268  
 Flavius, Jasephus: XIII, 237,  
 279  
 Florentino, Dominico: XIII, 298  
 Floris de Vriendt, Cornelis: XIII,  
 22, 25  
 Fontana, D.: XII, 392  
 Forli, Meloza da: XII, 22, 94, 97,  
 215, 216; XIII, 218  
 Fouquet, Jean: XII, 39; XIII, 267,  
 278–281  
 Fra Giovanni: XII, 170, 171  
 Francesca, Piero della: XIII, 193,  
 218, 266, 278, 280, 326, 329  
 Franceschi, Benedetto dei: XII,  
 209  
 Francesco, Agnolo Vannucchi di:  
 XII, 262  
 Francesco il Vecchio: XII, 287  
 Francesca, Pierdo della: XII, 15,  
 34, 41, 42, 43, 59, 70, 94, 97,  
 180, 181, 184, 188, 209–214,  
 215, 216, 217, 222, 223, 234,  
 255, 256, 328, 342, 346, 357

Francione, Francesco Giovanni  
 di Matteo: XII, 87  
 Francisc I: XII, 20, 48, 62, 264,  
 301, 320, 401, 404, 408, 413,  
 420, 421; XIII, 15, 182, 255,  
 256, 258, 259, 265, 267, 268,  
 270, 272, 282, 284, 288  
 Francisc II: XIII, 277  
 Frederic III: XII, 252  
 Friedländer, Max: XIII, 66, 81  
 Froment, Nicolas: XIII, 265  
 Frühauf: XII, 54  
 Fugger: XIII, 105

## G

Gaddi, Taddeo: XII, 59, 325  
 Gallego, Fernando: XIII, 190,  
 191  
 Gamberelli, Bernardo: XII, 85  
 Gand, Juste di: XIII, 20, 219  
 Gattamelata: XII, 136, 153, 154,  
 318  
 Genaille: XIII, 78  
 Gent, Joos van: XII, 21, 94, 215  
 Gent, Lucas van: XIII, 289, 330  
 Gérard, Nicolas: XIII, 26  
 Gherardini, Anton: XII, 332  
 Gherardo: XII, 161  
 Ghiberti, Lorenzo: XII, 15, 18,  
 32, 42, 44, 52, 53, 60, 61, 70,  
 83, 86, 125–131, 132, 140, 14,  
 173, 177, 186, 373; XIII, 25,  
 198  
 Ghiberti, Vittorio: XII, 130, 373  
 Ghirlandaio: XII, 19, 28, 59, 63,  
 96, 150, 168, 179, 193, 200,  
 204–208, 223, 229, 257, 259,  
 325, 369, 374; XIII, 220, 267,  
 328

Giambellino: XII, 255, 256, 292  
 Giambologna: XII, 63  
 Giamberti, Francesco di Bartolo:  
 XII, 87  
 Giocondo, Fra: XII, 100, 332,  
 334, 366; XIII, 256  
 Giordano, Luca: XII, 51  
 Giorgio, Francesco di: XII, 118  
 Giorgione: XIII, 26, 34, 109,  
 254, 256, 258, 268–273, 278,  
 279, 281, 283, 286, 290, 292,  
 294, 296, 297, 357, 413; XIII:  
 142, 166, 328  
 Giotto: XII, 21, 28, 33, 41, 42, 44,  
 54, 61, 63, 104, 159, 161, 166,  
 170, 307, 316, 325, 353, 370  
 Giovanni XXIII, papa: XII, 22,  
 83, 134, 330  
 Giovanni, Bartoldo di: XII 370  
 Giovanni, Leonardo di Ser: XII,  
 144  
 Giovanni, Monti di: 39  
 Girolamo: XII, 39  
 Gisz: XIII, 175  
 Giuliano, duce de Nemours: XII,  
 386  
 Giulio II, papa: XII, 100, 378,  
 381; XIII, 309  
 Giuliano de' Medici: XIII, 309  
 Goes, Van der: XII, 21, 194, 205;  
 XIII, 20, 30, 52, 55–57, 60,  
 63, 181, 266  
 Goethe: XII, 117  
 Gonçalves, Nuño: XII, 231  
 Gondola, Pietro della: XII, 109  
 Gombrich: XII, 337  
 Gongora: XIII, 236, 252  
 Gonzaga, familia: XII, 46, 306  
 Gonzaga, Federico: XII, 112  
 Gonzaga, Ludovico: XII, 232



Gossaert, Jan: XIII, 15, 21, 80–82, 83, 84, 147, 164  
 Gothardt, Mathias: XIII, 150  
 Goujon, Jean: XIII, 263, 264, 272, 273, 274–275, 276, 327  
 Gower, George: XIII, 300, 303  
 Goya: XII, 324; XIII, 245  
 Gozzoli, Benozzo: XII, 12, 22, 34, 171, 177–179, 228, 229, 259, 316; XIII, 328  
 Gracian, Baltasar: XIII, 236  
 Grasser, Erasmus: XIII, 109  
 Grien, Hans Baldung: XIII, 113, 114, 115, 144, 157–159  
 Grigorescu, Dan: XIII, 300  
 Grimani: XII, 47  
 Grünewald, Mathias: XII, 308; XIII, 105, 114, 115, 149–153, 172, 173  
 Guardi, Francesco: XII, 253  
 Guidobaldo: XII, 372; XIII, 218  
 Guinigi, Paolo: XII, 140

## II

Haessaerts, Luc: XIII, 38  
 Hals, Frans: XIII, 52  
 Harvard, John: XIII, 291  
 Heere, Lucas van: XIII, 290  
 Henric II: XII, 413; XIII, 122, 258, 270, 276, 277, 284  
 Henric III: XII, 284  
 Henric VII: XIII, 287, 297  
 Henric VIII: XIII, 33, 111, 175, 287, 288, 290, 293, 297, 298  
 Heraclit: XII, 368  
 Herrera, Juan de: XIII, 182, 185, 187, 326  
 Hesiod: XIII, 94

Hilliard, Nicholas: XII, 40; XIII, 293, 295, 296, 299, 301  
 Hipocrate: XIII, 236  
 Hokusai: XII, 252  
 Holbein, Ambrosius: XII, 31, 253, 340; XIII, 172, 283  
 Holbein, Hans: XIII, 111, 112, 114, 116, 150, 154, 167, 172–176, 289, 290, 299, 301, 330  
 Holzschuher, H.: XIII, 143  
 Homer: XIII, 94, 236  
 Hontañon, Rodrigo Gil: XIII, 181  
 Huguet, Jaime: XIII, 180, 188, 191, 192, 200, 211–213, 214, 215

## I

Ilaria: XII, 140  
 Inglés, Jorge: XIII, 192  
 Innocentio VIII, papa: XII, 196  
 Ioan de Bavaria: XIII, 36  
 Ioan VIII Paleolog: XII, 241  
 Iosif al II-lea: XIII, 38  
 Isabela: XIII, 36, 180, 186, 196  
 Iulian II, papa: XII, 22, 347, 356, 380, 386; XIII, 80  
 Iuliu III, papa: XII, 121, 293

## J

Jacobsz, Huygen: XIII, 83  
 Jacomart, Jaime: XIII, 192  
 Jacopo, Giovanni Battista di: XII, 408  
 Jones, Burne: XII, 200  
 Joos van Cleve: XIII, 14  
 Joost, van Gent: XIII, 9  
 Juan II: XIII, 186, 196  
 Juan de Toledo: XIII, 185

Juanes, Dorotea: XIII, 223  
 Juanes, Juan de: XIII, 193, 221–222  
 Juanes, Margareta: XIII, 223  
 Juanes, Vicente: XIII, 223  
 Juni, Juan de: XIII, 187, 205–207, 208, 209  
 Justi, Karl: XIII, 240

## K

Kempis, Thomas de: XIII, 68  
 Klein, R.: 2008  
 Kraft, Adam: XII, 60; XIII, 106, 109, 327  
 Krober: XIII, 136

## L

Landino, Cristoforo: XII, 28, 206  
 Latini, Brunetto: XII, 28  
 Laurana, Luciano: XII, 93, 94, 97, 139, 366  
 Lazarev, V.: XII, 80  
 Lebrun: XII, 304  
 Leon X, papa: XII, 64, 331, 356, 360, 361, 363; XIII, 33  
 Leonardo da Vinci: XII, 15, 18, 21, 22, 24, 26, 31, 32, 34, 35, 36, 43, 55, 60, 63, 64, 66, 70, 98, 150, 151, 161, 168, 192, 194, 201, 259, 260, 262, 264, 266, 267, 268, 269, 274, 311–340, 344, 348, 355, 361, 364, 475, 377, 378, 400, 404, 406, 420; XIII, 76, 77, 78, 140, 174, 192, 221, 268, 303, 328  
 Leoni, Leone: XIII, 208  
 Limbourg, frații: XII, 33, 38

Leoni, Pompeo: XIII, 184, 187, 208, 209, 236  
 Lescot, Pierre: XIII, 272, 273, 275, 326  
 Leyden, Gerard van: XIII, 327  
 Leyden, Lucas van: XIII, 14, 21, 80, 83–85, 147  
 Limbourg, frații: XIII, 9, 20, 28, 20, 30, 264, 281  
 Limbourg, Hennequin: XIII, 28  
 Limbourg, Hernant: XIII, 28  
 Limbourg, Pol: XIII, 28  
 Lipari, Giovanni: XII, 403  
 Lippi, Filippino: XII, 190–195, 316; XIII, 130, 328  
 Lippi, Filippo: XII, 10, 59, 60, 61, 63, 160, 168, 182, 190–195, 199, 200, 207, 208, 214, 311, 312  
 Lisip: XII, 136  
 Llanos, H.: XIII, 192, 221  
 Lochner, Stephan: XIII, 114, 120, 123–125  
 Lombardo, P.: XII, 15, 39  
 Lomazzo: XII, 312, 367  
 Longhi, R.: XII, 240, 253  
 Loredan, Leonardo: XIII, 142  
 Lorenzetti, Ambrogio: XIII, 266  
 Lorenzo dei Medici: XII, 50, 87  
 Lorenzo, duce de Urbino: XII, 386  
 Lorenzo Magnificul: XII, 194, 196, 201, 202, 203, 323, 369, 370, 383, 386  
 Lorrain, Claude: XII, 304  
 Lorris, Guillaume de: XIII, 258  
 Lotto, Lorenzo: XII: 288, 292–296  
 Lucian: XIII, 236  
 Luciani, Sebastiano: XII, 297, 298



Ludovic VI: XIII, 278  
 Ludovic XII: XII, 320, 326; XIII, 255, 258  
 Ludovic XIII: XII, 337;  
 Luther, Martin: XIII, 138, 147, 161, 165, 166  
 Ludovic XIV: XII, 62, 117  
 Ludovic XV: XII, 117  
 Luini, Bernardino: XII, 267, 310, 339, 404  
 Luther, Martin: XII, 32, 399

## M

Mabilleau, Leopoldo: XII, 337  
 Mabuse: XII, 340; XIII, 80  
 Machiavelli: XII, 109  
 Machuca, Pedro: XII, 181, 193  
 Maestrul din Flémale: XIII, 8, 15, 20, 43, 46, 60, 124, 126, 191, 370  
 Magi, F.: XII, 102  
 Mahomed II: XII, 252  
 Maiano, Benedetto da: XII, 23, 63, 95, 96; XIII, 198, 325  
 Maiano, Giovanni da: XIII, 288  
 Malatesta, Carolo: XII, 78, 126  
 Malatesta, Sigismund: XII, 210  
 Mandel, Karel van: XIII, 93  
 Mantegna: XII, 15, 17, 21, 22, 34, 51, 59, 62, 64, 109, 132, 187, 209, 212, 214, 231–237, 254, 255, 256, 268, 274, 284; XIII, 63, 80, 130, 136, 172, 328  
 Manuel, Jorge: XIII, 236  
 Manuzio, Aldo: XII, 103  
 Marc Aureliu: XII, 136, 393  
 Marcillat, Guillaume: XII, 414  
 Margareta de Austria: XIII, 32, 80, 146, 163

Maria de Burgundia: XIII, 7  
 Marrion: XIII, 30  
 Marot, Clément: 258, 286  
 Martini, Simone: XIII, 113, 266  
 Marsupini, Carlo: XII, 138  
 Mary I: XIII, 287, 299  
 Masaccio: XII, 9, 12, 13, 14, 17, 22, 31, 54, 59, 66, 128, 137, 143, 158, 159, 160, 161–168, 190, 175, 176, 178, 180, 182, 183, 186, 188, 190, 194, 195, 209, 238, 361, 370; XIII, 49, 148, 280  
 Masip, Juan Vicente: XIII, 221  
 Masolino: XII, 13, 59, 66, 125, 156, 157, 158–160, 161, 173, 190, 238  
 Massi, Gentile di Niccolò: XII, 155  
 Maximilian: XII, 416; XIII, 143, 144, 146, 154, 169  
 Maximilian II: XIII, 156  
 Maximilian de Austria: XIII, 7, 80, 410  
 Mazzola, Francesco: XII, 412  
 Medici, familia: XII, 46, 47, 72, 150, 178, 205, 360, 386, 418; XIII, 255  
 Medici, Caterina dei: XII, 402  
 Medici, Cosimo I: XII, 409, 415, 417, 421  
 Medici, Giuliano dei: XII, 202, 370, 332  
 Medici, Pier dei: XII, 371  
 Melanchton: XII, 32; XIII, 146  
 Melozzo da Forli: XIII, 20  
 Melzi, Francesco: XII, 311, 327, 338, 339, 340  
 Memling, Hans: XII, 39; XIII,

18, 19, 20, 30, 43, 58–62, 63, 64, 65, 330  
 Mercadante, Lorenzo: XIII, 186  
 Messina, Antonello da: XII, 19, 21, 44, 237, 242–246, 254, 256, 257, 269; XIII, 44, 328  
 Metsys, Quentin: XII, 340; XIII, 21, 76–79, 147, 164, 174, 330  
 Meung, Jean de: XIII, 258  
 Michelangelo, Bounarroti: XII, 21, 22, 25, 26, 27, 31, 50, 51, 55, 60, 63, 64, 66, 90, 92, 100, 103, 106, 109, 121, 128, 137, 142, 143, 155, 161, 168, 217, 220, 221, 259, 262, 264, 268, 297, 305, 307, 327, 330, 344, 348, 351, 353, 355, 361, 364, 365, 370–396, 400, 406, 408, 410, 412, 413, 414, 415, 417, 418; XIII, 15, 17, 25, 80, 133, 193, 198, 201, 202, 203, 234, 236, 272, 307–322, 325, 327, 328, 329  
 Michele, Bartolo di: XII, 125  
 Michelozzo: XII, 59, 83, 84, 125, 134, 192, 272; XIII, 325  
 Monaco, Lorenzo: XII, 39, 167, 170, 316  
 Montaigne: XII, 46; XIII, 263, 276  
 Montefeltro, familia: XII, 46, 93, 94  
 Montefeltro, Federico da: XII, 210, 342, 372; XIII, 204, 218  
 Montorsoli, Giovanni: XII, 47, 102  
 Mor, Anthonis: XIII, 290, 300  
 Morales, Luis de: XIII, 189, 194, 223, 224, 228–230  
 Moro, Antonio: XIII, 226

Moro, Ludovico: XII, 97, 99, 318  
 Morus, Thomas: XIII, 174, 289  
 Motta: XII, 96, 124, 292  
 Mozart: XII, 365  
 Multscher, Hans: XIII, 107, 108, 113, 120  
 Murillo: XIII, 189  
 Myron: XII, 320, 326

## N

Napoleon Bonaparte: XIII, 170  
 Napoletano, Francesco: XII, 339  
 Navarete, Juan Fernandez de: XIII, 194, 223–225, 226, 236  
 Negretti, Jacopo: XII, 278, 279, 280  
 Niccolo V, papa: XII, 76  
 Notke, Bernt: XIII, 107, 109, 113

## O

Oliver, Isaac: XII, 40; XIII, 297, 301, 302  
 Ordoñez, Bartolomé: XIII, 187, 196, 198–200  
 Ordoñez, Pedro: XIII, 184  
 Orgaz, conte: XIII, 242, 243, 244, 245  
 Orley, Barend van: XIII, 32, 147  
 Otto I: XIII, 101  
 Otto II: XIII, 101  
 Ovidiu: XII, 297, 355; XIII, 35, 82, 156

## P

Paccioli, Luca: XII, 326, 329, 331; XIII, 140, 142



- Pace, Domenico di Giacomodi: XII, 408
- Pacher, Michael: XII, 55; XIII, 107, 112, 114, 115, 129–131, 160, 169
- Padilla, Juan de: XIII, 196
- Palla, Battista della: XII, 19
- Palladio Andrea: XII, 109–117, 123, 302, 406; XIII, 237
- Palma cel Bătrân: XII, 278–280
- Palma cel Tânăr: XII, 279, 282
- Paolo II, papa: XII, 387
- Paolo III, papa: XII, 63, 90, 285, 286
- Parler, Peter: XIII, 103, 108
- Parmigianino: XII, 25, 26, 40, 66, 277, 288, 305, 401, 405, 412, 413; XIII, 303
- Paul II, papa: 46
- Pazzi: XII, 183, 202
- Pericle: XII, 356
- Perugino: XII, 60, 61, 63, 150, 168, 193, 200, 204, 218, 222–226, 228, 229, 255, 266, 344, 345, 348, 352, 353, 354, 413; XIII, 77, 268, 329
- Peruzzi, Baldassare: XII, 90, 100, 101, 103, 105, 118–119, 121, 293
- Pesellino: XII, 39; XIII, 329
- Petrarca: XII, 184, 323; XIII, 236, 308, 309
- Picasso: XIII, 91
- Piccolomini, Enea Silvio: XII, 85, 190, 228, 373
- Piero della Francesca: XIII, 20, 63, 64
- Piero din Vinci: XII, 311, 312
- Pietrino, Gian: XII, 339
- Pilgram, Anton: XII, 60; XIII, 109, 116, 327
- Pilon, Germain: XII, 405; XIII, 263, 276
- Pinturicchio: XII, 22, 29, 118, 227–230, 344; XIII, 63
- Piombo, Sebastiano del: XII, 118, 273; 297–299, 339, 362, 366
- Pirckheimer: XIII, 142
- Pisanello: XII, 11, 30, 32, 104, 155, 161, 189, 236, 237, 238–241, 252, 306
- Pisano, Andrea: XII, 126, 127
- Pisano, Antonio: XII, 238
- Pisano, Giovanni: XII, 140, 371
- Pisano, Niccolò: XII, 140
- Pitagora: XII, 368
- Pius II, papa: XII, 85, 190, 228
- Pius IV, papa: XII, 391; XIII, 235
- Platon: XII, 355, 368, 388
- Pliniu: XII, 130
- Plutarh: XIII, 237
- Policlet: XII, 326
- Poliziano, Angelo: XII, 13, 28, 201, 202, 206
- Pollaiuolo, Antonio del: XII, 59, 60, 151, 152, 185, 196–198, 200, 217, 218, 262; XIII, 329
- Pontano, Jacopo: XII, 168
- Pontormo: XII, 25, 66, 404, 405, 406, 408, 409; XIII, 329
- Pordenone: XII, 288, 305, 414
- Porta, Giovanni della: XII, 90, 392
- Portinari, Tommaso: XIII, 55
- Primaticcio: XIII, 262, 268, 269, 275, 276, 277
- Poussin: XII, 304
- Praxiteles: XII, 320

- Predis, Ambrogio de: XII, 339
- Primaticcio, Francesco: XII, 48, 53, 121, 405, 412, 413, 420
- Ptolemeu: XII, 368

## Q

- Quercia, Jacopo della: XII, 52, 59, 126, 137, 140–143, 372; XIII, 201, 327

## R

- Rabelais: XII, 258
- Rafael: XII, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 31, 50, 51, 53, 55, 60, 62, 63, 65, 87, 94, 100, 101, 102, 103, 105, 109, 118, 161, 168, 208, 217, 224, 226, 235, 262, 264, 266, 267, 268, 275, 283, 292, 298, 312, 325, 331, 338, 341–368, 378, 380, 386, 404, 408, 412, 413, 415; XIII, 15, 25, 32, 33, 80, 86, 133, 143, 144, 182, 193, 219, 223, 234, 236, 247, 303, 325, 329
- Raimondi, Marcantonio: XII, 404
- Raleigh, Walther: XIII, 291
- Rembrandt: XII, 236, 284, 364; XIII, 12, 146, 303
- Reni, Guido: XII, 62
- Renoir: XII, 359
- Riario: XII, 50
- Ribera: XIII, 189, 248
- Riemenschneider, Tilman: XII, 55; XIII, 112, 119, 120–122
- Rilke: XII, 395
- Robbia, Andrea della: XII, 144–149

- Robbia, Luca della: XII, 60, 75, 136, 144–149; XII, 198, 327
- Roberti, Ercole de: XII, 236
- Robusti, Battista: XII, 305
- Rogier: XIII, 30, 43
- Romano, Giulio: XII, 26, 53, 112, 118, 267, 360, 362, 400, 401, 403, 413; XIII, 33, 143, 268, 303, 325
- Ronsard, Pierre: XIII, 258, 284
- Rosetti, Dante Gabriel: XII, 200
- Rosselli, Casimo: XII, 204, 223, 259
- Rossellino, Antonio: XII, 30, 76, 79, 85, 86, 96, 100, 139
- Rosso: XIII, 269
- Rubens: XII, 284, 286, 296, 304, 364; XIII, 247, 303
- Rudger: XII, 43
- Rudolf II: XII, 64, 401, 404, 416; XIII, 140, 156
- Ruysbroeck, Jan: XIII, 68

## S

- Sacchis, Giovanni: XII, 413
- Safo: XII, 355
- Salaino, Giacomo: XII, 339
- Sandro, Benozzo di Lese di: XII, 177
- Sangallo, Antonio: XII, 87–92, 100, 101, 112, 122, 386
- Sangallo, Giovanni: XII, 95, 100
- Sangallo, Giuliano: XII, 87–92, 95, 102, 366, 386; XIII, 256, 271, 325
- Sanmichelli: XIII, 22
- Sannazaro: XII, 109, 355
- Sansovino, Antonio: XII, 52, 53, 59, 123; XIII, 22, 25, 325



- Sansovino, Jacopo: XII, 101, 102–109, 112, 122, 123, 309, 386, 417  
 Santander: XIII, 196  
 Santi, Giovanni: XII, 217, 342, 344  
 Sarto, Andrea del: XII, 25, 59, 168, 208, 259, 261, 262–265, 267, 325, 404, 406, 408, 415; XIII, 268  
 Savonarola: XII, 203, 220, 259, 354, 372, 374, 388; XIII, 304  
 Scamozzi, Vincenzo: XII, 108, 121–124  
 Schiavone, Giorgio: XII, 310  
 Schongauer, Martin: XIII, 51, 114, 132–133, 135, 154  
 Scorel, Jan van: XIII, 15, 17  
 Serlio: XII, 70, 101, 118–120, 121, 122, 123; XIII, 24, 86, 268, 271, 272, 274, 293  
 Sesto, Cesare da: XII, 313, 339  
 Settignano, Desiderio da: XII, 30, 86, 138, 139  
 Seymour, Jane: XIII, 175, 176  
 Sforza, Battista: XII, 46, 210; XIII, 255  
 Sforza, Francesco: XII, 311, 318  
 Shakespeare: XIII, 326  
 Sidney, Philip: XIII, 301  
 Signorelli, Luca: XII, 27, 60, 161, 185, 208, 217–221, 229, 262, 266, 325, 374; XIII, 218  
 Siguenza: XIII, 242  
 Siloe, Diego de: XIII, 181, 184, 197, 194–197, 198  
 Siloe, Gil: XIII, 185, 194–197  
 Simone, Ser Giovanni di: XIII, 161  
 Sixt IV, papa: XII, 196  
 Sluter, Claus: XII, 140, 141; XIII, 9, 10, 24, 25, 31, 37, 108, 261  
 Soderini, Pier: XII, 21  
 Sodoma: XII, 37, 49, 64, 118, 266, 267, 293, 354  
 Solario, Andrea: XII, 339; XIII, 282  
 Soliman Magnificul: XII, 301, 395  
 Spagnolo, Pietro: XIII, 218  
 Sprange: XII, 400  
 Spranger, Bartholomeus: XIII, 116, 117, 156  
 Spano, Pippo: XII, 184  
 Squarcione, Francesco: XII, 231  
 Starnina, Gherardo: XII, 158  
 Stoinchitia, N. I.: XIII, 252  
 Stoss, Veit: XII, 55; XIII, 107, 110, 112, 113, 118–119, 120, 327  
 Stradano: XII, 405  
 Straet, Jan van: XII, 405  
 Stretes, Guillian: XIII, 290  
 Strozzi, Filippo: XII, 96  
 Strozzi, Marietta: XII, 138  
 Stuart, Mary: XII, 301; XIII, 302  
 Stwosz, Wit: XIII, 118  
 Syrlin, Jörg: XIII, 104, 108, 109, 329
- T**
- Taine, H: XII, 365  
 Tasso, Torquato: XII, 396; XIII, 236  
 Tati, Jacopo: XII, 102  
 Tavernier, Jean de: XIII, 30

- Tebaldi, Paolo: XIII, 272  
 Terențiu: XIII, 135  
 Terenzio d'Urbino: XII, 50  
 Terling, Lavinia: XIII, 290  
 Theotokopulos, Domenikos (El Greco): XIII, 232  
 Tibaldi, Pellegrino: XIII, 194, 226  
 Tibys: XIII, 175  
 Tiepolo: XII, 302  
 Tintoretto, Jacopo: XII, 30, 51, 55, 59, 234, 236, 270, 280, 288, 290, 300, 301, 302, 303, 305–310, 325, 404, 405, 414; XIII, 15, 115, 116, 146, 194, 233, 234, 244, 303  
 Tițian, Vecellio: XII, 30, 34, 45, 51, 54, 64, 65, 103, 104, 109, 120, 256, 270, 273, 278, 279, 281–286, 288, 290, 292, 294, 301, 305, 306, 339, 357, 363, 364, 404; XIII, 142, 154, 194, 224, 225, 233, 234, 236, 247, 303, 329  
 Tolentino, Niccolo: XII, 54, 184, 187  
 Tolnay: XII, 372; XIII, 73, 92  
 Toma din Aquino: XII, 174, 359  
 Tori, Angelo: XII, 409  
 Torrigiani, Pietro: XIII, 184, 198, 287, 297, 299  
 Torrigiani, Rafaele: XIII, 119  
 Toscanelli, Paolo: XII, 69  
 Toto, Antonio: XIII, 289  
 Tours, Grégoire: XIII, 258  
 Trissino: XII, 109, 110  
 Tristan, Luis: XIII, 252  
 Tudor, Mary: XIII, 290  
 Tullius Tiro, M.: XII, 292  
 Tura, Casimo: XII, 32, 326

## U

- Uccello, Paolo: XII, 13, 14, 17, 54, 59, 66, 125, 136, 158, 182, 184, 186–189, 209, 214, 328; XIII, 329  
 Unamuno: XIII, 242, 246  
 Urbino, duce: XIII, 218  
 Uzzano, Niccolo da: XII, 134

## V

- Valla, Lorenzo: XII, 176  
 Van Aken, Jeroen Anthoniszooni: XIII, 67  
 Van Dyck: XII, 284, 286, 296; XIII, 247, 303  
 Van Eyck: XII, 31, 33, 42, 44, 45, 210, 241, 242, 340; XIII, 8, 10, 18, 20, 30, 35–42, 43, 44, 45, 46, 48, 50, 51, 52, 55, 60, 61, 63, 108, 124, 180, 191, 211, 214, 231, 265, 280, 330  
 Van Gogh: XIII, 251  
 Vannucci, Pietro: XII, 222  
 Van Orley: XII, 340; XIII, 13, 21  
 Vargas, Luis de: XIII, 192  
 Vasari, Giorgio: XII, 9, 21, 47, 51, 56, 60, 63, 64, 66, 69, 97, 101, 121, 139, 144, 160, 161, 169, 177, 179, 182, 189, 190, 193, 199, 203, 204, 213, 217, 222, 224, 242, 262, 264, 267, 269, 281, 311, 312, 339, 366, 369, 370, 373, 376, 380, 390, 400, 403, 406, 409, 414, 416, 417; XIII, 82, 143, 201  
 Vecchio, Palma il: XII, 62, 273, 339



Vega, Lope de: XIII, 226  
 Velázquez: XII, 284, 286, 296, 304; XIII, 227, 241, 245, 246  
 Veneziano, Domenico: XII, 44, 180, 181, 204, 209; XIII, 266, 278  
 Venusti: XII, 391  
 Verona, Stefano da: XII, 238  
 Veronese, Bonifacio: XII, 288, 300–304, 306, 406; XIII, 13, 233, 234, 303  
 Veronese, Paolo: XII, 30, 34, 54, 234, 280, 282, 288, 307, 325  
 Verrocchio, Andrea: XII, 59, 60, 135, 150–154, 168, 196, 200, 204, 206, 207, 222, 312, 313, 315, 318, 373, 376; XIII, 327  
 Vignola: XII, 70, 90, 100, 121, 122; XIII, 104, 237, 256, 268, 293  
 Villon, François: XIII, 258  
 Virgiliu: XII, 219, 355  
 Vischer, Peter: XIII, 109, 111  
 Visconti, familia: XII, 46  
 Visconti, Gallezzo: XII, 244  
 Viti, Timoteo: XII, 342  
 Vitruvius: XII, 58, 76, 111, 122, 130; XIII, 237, 256, 293  
 Vittoria, Alessandro: XII, 406  
 Vivarini, Alvise: XII, 243; XIII, 136, 154, 163  
 Vivarini, Antonio: XII, 104, 248, 306, 310  
 Volterra, Daniele: XII, 267, 391, 406  
 Vurte: XII, 32

## W

Walch, Jakob: XIII, 163  
 Varham de Canterbury: XIII, 174  
 Wassenhove, Joost van: XIII, 20, 218  
 Webb, John: XIII, 294  
 Wedigh: XIII, 175  
 Weiden, Rogier van der: XIII, 8, 11, 20, 30, 43, 44, 45–51, 52, 55, 58, 59, 60, 62, 63, 129, 132, 134, 135, 191, 262, 330  
 XIII, 9, 236  
 Wilhelm II: XIII, 170  
 Witz, Konrad: XIII, 114, 126–128  
 Wolgemut, Michael: XIII, 134, 135  
 Wollsey: XIII, 288, 289, 296, 298  
 Wynegaarde, Hans: XIII, 290

## X

Xenofon: XIII, 237

## Y

Yañez, F.: XIII, 192, 221

## Z

Zuccari, Federico: XII, 400; XIII, 194, 226, 300, 302  
 Zurbarán: XII, 407; XIII, 189, 248

# CUPRINS

## ARTA RENĂȘTERII ÎN ȚĂRILE DE JOS

Arhitectura și sculptura (22)

Miniatura și tapiseria (27)

### PICTURA

Jan van Eyck (36). – Petrus Christus (43). – Van der Weiden (45). – Bouts (52). – Van der Goes (55). – Memling (58). – Gerard David (63). – Bosch (67). – Quentin Metsys (76). – Jan Gossaert (80). – Lucas van Leyden (83). – Bruegel (86).

## ARTA RENĂȘTERII ÎN GERMANIA

### SCULPTURA

Veit Stoss (118). – Tilman Riemenschneider (120).

### PICTURA ȘI GRAVURA

Lochner (123). – Witz (126). – Pacher (129). – Schongauer (132). – Dürer (134). – Grünewald (149). – Burgkmair (154). – Hans Baldung Grien (157). – Cranach cel Bătrân (160). – Altdorfer (168). – Holbein cel Tânăr (172).

## ARTA RENĂȘTERII ÎN SPANIA

### SCULPTURA

Gil și Diego de Siloe (195). – Bartolomé Ordóñez (198). – Alonso Berruguete (201). – Juan de Juni (205). – Gregorio Fernández (208).

### PICTURA

Jaime Huguet (211). – Bermejo (214). – Alejo Fernández (216). – Pedro Berruguete (218). – Juan de Juanes (221). – Fernández de Navarrete – „El Mudo“



(223). – Sánchez Coello (226). – Morales (228). – Nuño Goçalves (231). – El Greco (232).

## **ARTA RENĂȘTERII ÎN FRANȚA**

### **ARHITECTURA**

Philibert Delorme (270). – Pierre Lescot (272).

### **SCULPTURA**

Jean Goujon (274). – Germain Pilon (276).

### **PICTURA**

Jean Fouquet (278). – Jean și Fr. Clouet (282).

## **ARTA RENĂȘTERII ÎN ANGLIA**

### **ADDENDA**

Michelangelo, poetul (307).

## **OPERE ALE RENĂȘTERII REPRODUSE ÎN VOLUMELE ANTERIOARE**

Arhitectura (325).

Sculptura (327).

Pictura (328).

Artiști ai Renașterii: nume și supranume (331).

### **BIBLIOGRAFIE (333).**

Indice de nume (341)

## **Tables des matières**

### **L'ART DE LA RENAISSANCE AUX PAYS BAS**

Arhitecture et sculpture (22)

Miniature et tapisserie (27)

#### **PEINTURE**

Jan van Eyck (36). – Petrus Christus (43). – Van der Weiden (45). – Bouts (52). – Van der Goes (55). – Memling (58). – Gerard David (63). – Bosch (67). – Quentin Metsys (76). – Jan Gossaert (80). – Lucas van Leyden (83). – Bruegel (86).

### **L'ART DE LA RENAISSANCE EN ALLEMAGNE**

#### **SCULPTURE**

Veit Stoss (118). – Tilman Riemenschneider (120).

#### **PEINTURE ET GRAVURE**

Lochner (123). – Witz (126). – Pacher (129). – Schongauer (132). – Dürer (134). – Grünewald (149). – Burgkmair (154). – Hans Baldung Grien (157). – Cranach cel Bătrân (160). – Altdorfer (168). – Holbein cel Tânăr (172).

### **L'ART DE LA RENAISSANCE EN ESPAGNE**

#### **SCULPTURE**

Gil și Diego de Siloe (195). – Bartolomé Ordóñez (198). – Alonso Berruguete (201). – Juan de Juni (205). – Gregorio Fernández (208).

#### **PEINTURE**

Jaime Huguet (211). – Bermejo (214). – Alejo Fernández (216). – Pedro Berruguete (218). – Juan de Juanes (221). – Fernández de Navarrete – „El Mudo“



(223) . – Sánchez Coello (226). – Morales (228). – Nuño Goçalves (231). – El Greco (232).

## **L'ART DE LA RENAISSANCE EN FRANCE**

### **ARCHITECTURE**

Philibert Delorme (270). – Pierre Lescot (272).

### **SCULPTURE**

Jean Goujon (274). – Germain Pilon (276).

### **PEINTURE**

Jean Fouquet (278). – Jean și Fr. Clouet (282).

## **L'ART DE LA RENAISSANCE EN ANGLETERRE**

### **ADDENDA**

Michelangelo, poète (307).

## **OEUVRES D'ART DE LA RENAISSANCE REPRODUITES DANS LES VOLUMES ANTÉRIERURES**

Architecture (325).

Sculpture (327).

Peinture (328).

Artistes de la Renaissance: noms et surnoms (331).

## **BIBLIOGRAPHIE (333).**

Index (341)

## **Contents**

## **THE RENAISSANCE ART IN HOLLAND, BELGIUM AND LUXEMBURG**

Architecture and Sculpture (22)

Miniature and Tapestry (27)

### **PAINTING**

Jan van Eyck (36). – Petrus Christus (43). – Van der Weiden (45). – Bouts (52). – Van der Goes (55). – Memling (58). – Gerard David (63). – Bosch (67). – Quentin Metsys (76). – Jan Gossaert (80). – Lucas van Leyden (83). – Bruegel (86).

## **THE RENAISSANCE ART IN GERMANY**

### **SCULPTURE**

Veit Stoss (118). – Tilman Riemenschneider (120).

### **PAINTING AND ENGRAVING**

Lochner (123). – Witz (126). – Pacher (129). – Schongauer (132). – Dürer (134). – Grünewald (149). – Burgkmair (154). – Hans Baldung Grien (157). – Cranach cel Bătrân (160). – Altdorfer (168). – Holbein cel Tânăr (172).

## **THE RENAISSANCE ART IN SPAIN**

### **SCULPTURE**

Gil și Diego de Siloe (195). – Bartolomé Ordóñez (198). – Alonso Berruguete (201). – Juan de Juni (205). – Gregorio Fernández (208).

### **PAINTING**

Jaime Huguet (211). – Bermejo (214). – Alejo Fernández (216). – Pedro Berruguete (218). – Juan de



Juanes (221). – Fernández de Navarrete – „El Mudo“ (223). – Sánchez Coello (226). – Morales (228). – Nuño Goçalves (231). – El Greco (232).

## THE RENAISSANCE ART IN FRANCE

### ARCHITECTURE

Philibert Delorme (270). – Pierre Lescot (272).

### SCULPTURE

Jean Goujon (274). – Germain Pilon (276).

### PAINTING

Jean Fouquet (278). – Jean și Fr. Clouet (282).

## THE RENAISSANCE ART IN ENGLAND

## ADDENDA

Michelangelo as Poet (307).

## THE RENAISSANCE ART IN PREVIOUS VOLUMES

Architecture (325).

Sculpture (327).

Painting (328).

The Renaissance Artists: Names and Surnames

## BIBLIOGRAPHY (333).

Index (341)

## Istoria culturii și civilizației

### Sumar. Marile capitole

- |           |                                                                                                                                                                                                                                          |
|-----------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Vol. I    | Cultura și civilizația epocilor preistorice<br>Cultura și civilizația mesopotamiană<br>Cultura și civilizația Egiptului antic<br>Cultura și civilizația ebraică<br>Cultura și civilizația persană<br>Cultura și civilizația indiană      |
| Vol. II   | Cultura și civilizația chineză<br>Cultura și civilizația japoneză<br>Cultura și civilizația aztecă<br>Cultura și civilizația incașă<br>Cultura și civilizația mayașă<br>Cultura și civilizația cretană<br>Cultura și civilizația etruscă |
| Vol. III  | Cultura și civilizația greacă<br>Cultura și civilizația romană<br>Cultura și civilizația daco-getică                                                                                                                                     |
| Vol. IV   | Cultura și civilizația celților<br>Cultura și civilizația popoarelor germane<br>Cultura și civilizația bizantină<br>Cultura și civilizația arabă                                                                                         |
| Vol. V    | Civilizația Evului Mediu                                                                                                                                                                                                                 |
| Vol. VI   | Cultura Evului Mediu                                                                                                                                                                                                                     |
| Vol. VII  | Cultura Evului Mediu                                                                                                                                                                                                                     |
| Vol. VIII | Cultura Evului Mediu                                                                                                                                                                                                                     |
| Vol. IX   | Civilizația Renașterii                                                                                                                                                                                                                   |
| Vol. X    | Civilizația Renașterii                                                                                                                                                                                                                   |
| Vol. XI   | Cultura Renașterii                                                                                                                                                                                                                       |
| Vol. XII  | Cultura Renașterii                                                                                                                                                                                                                       |
| Vol. XIII | Cultura Renașterii                                                                                                                                                                                                                       |